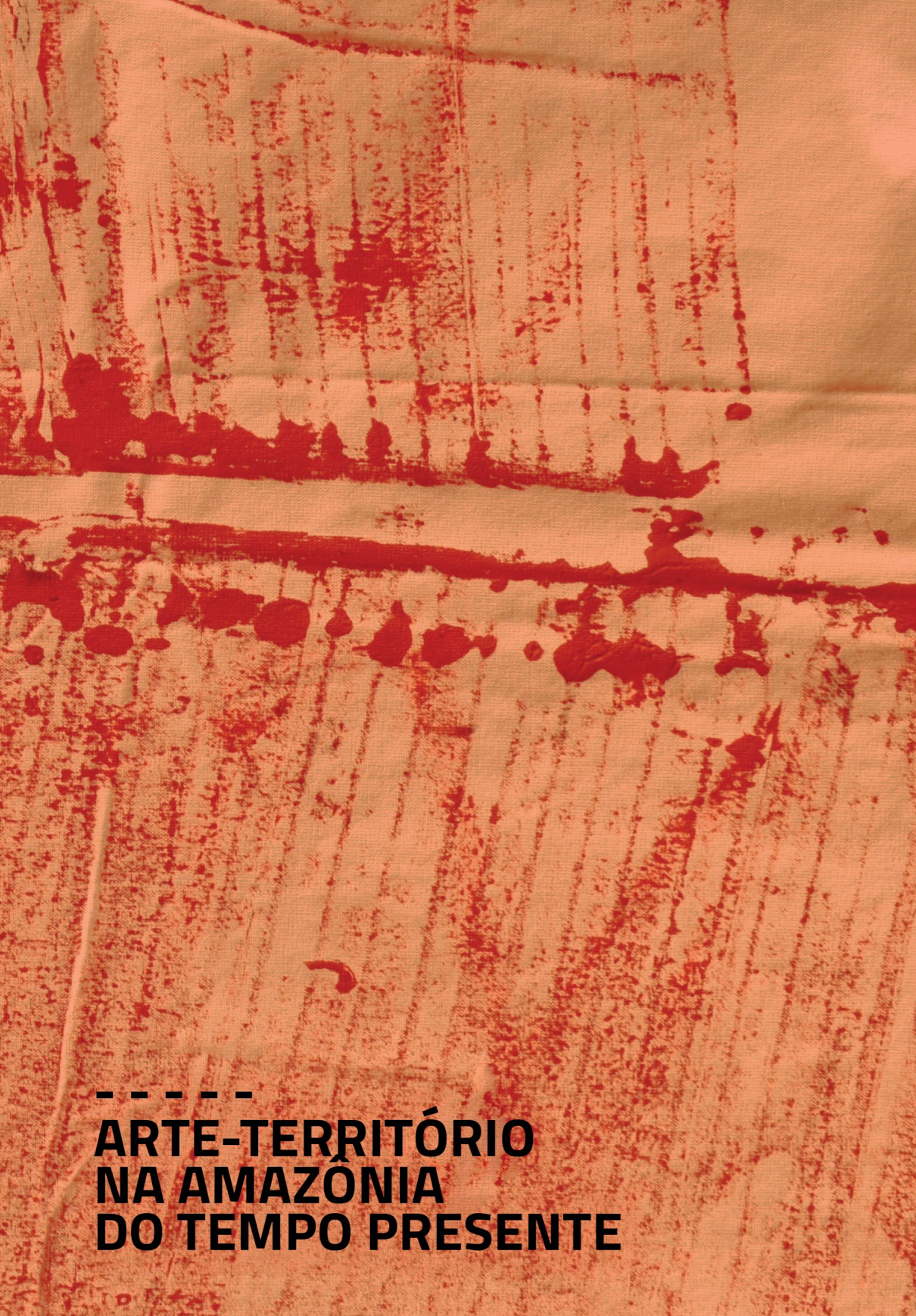


ARTE-TERRITÓRIO NA AMAZÔNIA DO TEMPO PRESENTE

Arte-território na Amazônia do tempo presente

- - - -

Hugo do Nascimento

- - -

ROTEIRO

6 Prefácio

10 Prólogo

II

16 a **Encruzilhada das relações Arte-Território**
29 da Trincheira Discursiva
38 Paisagem - Matéria / Território - Ponto de Fuga
49 Arqueologia dos registros e relatos / Cartografia ativa dos produtos e práticas

II

54 **uma Jornada pela Amazônia do tempo presente através da Arte Contemporânea [e vice-versa]**
57 Monumento de Eldorado dos Carajás, 1999
69 Desculpe o transtorno - Estamos em obras, 2002
75 Sudários, 2009
84 Midas [+ Ouro de Tolo], 2009
96 O Lago do Esquecimento, 2011
105 Mapazônia, 2012
115 S11D ou Projeto para salvaguardar pedras, 2014
125 It Was Amazon, 2016
131 Território, 2016
138 Natureza Morta; Reescrituras sobre PerspectAtivismo, 2017
146 Resistência Ancestral, 2021

III

154 **Múltiplos Enclaves; Traços Compartilhados**
160 Memória Individual; Memória Coletiva
165 Escuta – Fala
167 A natureza enquanto sujeito
170 do ícone ao índice
174 Arte-Abre-Caminhos: estratégias de trânsito e de inserção
178 Visibilidade – Invisibilidade
180 do caboclo como objeto referencial aos sujeitos da identidade racial como protagonistas na arte
184 De volta ao ponto de partida [+ notas de saída]

187 Bibliografia

- - -

PREFÁCIO*

a partir de originais de Gil Vieira [GV] e Orlando Maneschy [OM]

- - - - - -

** Este prefácio é fruto de uma montagem que utilizou como matrizes textos [um parecer e uma carta] de Gil Vieira e Orlando Maneschy. Os originais foram apresentados pelos autores durante a defesa da dissertação que deu origem a este livro. Gil e Orlando - junto aos professores José Sena e Marcos Magalhães - estiveram presentes na banca que analisou a dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural do Museu Paraense Emílio Goeldi, suas considerações generosas e críticas honestas foram fundamentais para o fechamento desse trabalho.*

[. . .]

Hugo fez iniciação científica comigo, e sempre reconheci sua inteligência e olhar arguto para a arte e para vida, que o levou por tantos caminhos, desbravando rotas e percebendo a vida real de tantos invisibilizados. Seu olhar sensível e crítico, *sin perder lá ternura jamás*! Venho acompanhando — mesmo que de longe — os caminhos e proposições coletivas do artista pesquisador **[OM]**… Este livro trata das artes visuais produzidas na Amazônia, focando em 10 obras realizadas entre 1999 e 2022, em diferentes localidades amazônicas, talvez ocupando o lugar de amostra do conjunto total. A problemática da pesquisa é clara, e está sintetizada no trecho: "*como a arte tem presentificado as questões territoriais, e sobretudo, até que ponto as dinâmicas do território regulam um modo de fazer arte propriamente amazônico*". O pesquisador opta por se debruçar sobre práticas artísticas críticas georreferenciadas, delimitadas a partir do pressuposto de que o fazer artístico nesses casos "*é indissociável da experiência singular de ser e estar Amazônia*". A abordagem é original, com embasamento teórico e metodológico vindos de teorias da arte e das ciências sociais, e apresenta reflexões importantes para aprofundar a compreensão a respeito da produção artística contemporânea **[GV]**… Sinto que é em Mignolo, Latour, e na fala do povo misturada, fundida, amalgamada, que irá, de forma arriscada, constituir corajosamente seu giro, guinada agregadora de vários, que é a sua natureza. E isto não é jogo de palavras, apropriação indébita, mas verdadeiramente uma fala de dentro **[OM]**

…

Preciso dizer que não consigo ser imparcial aqui. Identifico-me com a perspectiva disruptiva. A eleição de artistas, processos e experiências me afeta, pois para além de sistematizar obras e reflexões sobre as mesmas, atravessa o pensamento, o atrito, a fricção das experiências no mundo à luz de uma proposição decolonial para olhar uma elaboração de pensamento e arte "*desde*" a Amazônia, marcação que por si só já consegue sintetizar e elaborar a questão fundamental de sua

perspectiva, e contribui com esta pontuação imensamente para nosso pensamento. Pensar a Experiência amazônica com artistas que vivem, atravessaram, ou foram afetados por este território, é sempre um desafio com múltiplas balizas, móveis e instáveis. Hugo, com sensibilidade e perspicácia, traz o "desde" como vértice, flecha para o fluxo de seu texto **[OM]**… O trabalho está estruturado em três capítulos. No primeiro, são apresentados os debates teóricos em torno de conceitos manejados na pesquisa, assim como é feita a reflexão sobre o próprio processo de desenvolvimento da pesquisa, para que o trabalho assumisse a forma que assumiu. O segundo capítulo foca nas 10 obras artísticas escolhidas, optando pelo texto na forma de colagem — montagem, *remix*, edição — de trechos da fala de terceiros obtidos de diferentes maneiras, sobretudo a partir da coleta de entrevistas. O último capítulo apresenta um balanço a respeito dessas 10 obras, evidenciando os pontos de contato, as similaridades nas abordagens realizadas nessas diferentes práticas artísticas, identificadas nos tópicos: a) memória individual — memória coletiva; b) escuta — fala; c) a natureza enquanto sujeito; d) do ícone ao índice; e) arte abre caminhos: estratégias de trânsito e de inserção; e) visibilidade-invisibilidade; f) do caboclo como objeto referencial aos sujeitos da identidade racial como protagonistas nos circuitos de arte **[GV]**

…

As *Castanheiras de Eldorado dos Carajás* existem, resistem, mesmo que sejam calcinadas e tombem todas. Elas seguem imanadas ali, como "*um convite a interpretar… celebrando a inteligência criativa, reflexiva, e explanatória do ser humano. Isso é importante, porque o Monumento, sua ressonância, seu significado, tá conectado com a capacidade de virar um símbolo dentro do imaginário de uma região, talvez de uma conjuntura*" [BARON, ver pg. 69]. *Urucum*, *Açúcar Invertido*, *Nós Contemporâneos*, *Rés-do-Chão*, o nascedouro do debate de *poelítica*… *Sudários*, obra tão significativa e sobre a qual poucos se debruçaram… A transmutação Egon Pacheco e Francisco Vera Paz. Atravessamentos e transformação… Lembro de um filme de David Lynch — ele mesmo um desviante — em que o personagem no meio do filme, ao som

de bossa nova, sacode, sacode, sacode a cabeça, e quando volta é outro ator dando vida ao mesmo personagem… *Midas*, Adão, e o primeiro homem dentre tantos com suas arcadas banguelas devoradas pelo capitaloceno — que na época nem supúnhamos chegar aqui. O trabalho de Adão quem sabe encontra-se balbuciando histórias entre os ruídos de motores, vivendo em alguma ilhota no *Lago do Esquecimento*, entre negativos e memórias apagadas que não se extinguem jamais! Tatiane sonhava ser doutora… *Mapazonia* reuni, agrega, mistura, e soma em uma explosão de ideias. *Raio Verde* e *S11D*, ou *projeto para salvaguardar pedras*… a natureza como protagonista… *It Was Amazon*… É sobre isso. Leonilson não conseguiu salvar o mundo, nem Jaider deu conta… Marcone, Vandria, e tantos outres citados ou não aqui, abrem caminhos, lançam flechas, e olham com carinho — e mesmo dor — para este lugar-continente-resistência. Lembro de Arthur Leandro pintando de vermelho sangue o meio fio dos antigos quarteis de Belém. Lúcia Gomes faz 30 anos de arte e artivismo… São múltiples e diversas pessoas artistas contribuindo desde Amazônia… são múltiplas as Amazônias…

...

Não sou migrante, sou filho da terra, mas tive o impacto na mais tenra infância de ver um trator gigante devastar uma floresta. Os estampidos, o som das aves em fuga, os grunir dos macacos jamais sairá da minha memória. É deste local que Hugo fala e nos conclama a adentrar, em seu mix cerebral, caderno de campo, de vozes e pensamentos, em um mundo tão adverso **[OM]**

- - -

PRÓLOGO

[. . .]

Em outubro de 2011, ocorreu o *Seminário Internacional em Defesa do Rio Xingu*[1], na cidade de Altamira. Organizado por movimentos sociais e indígenas, o evento propunha debater a implantação da Hidroelétrica de Belo Monte, seus impactos socioambientais, e traçar estratégias para resistir à construção da usina. Após dois dias de intensos debates no Ginásio Poliesportivo Nicias Ribeiro, no dia 27, os movimentos organizados promoveram uma ação que consistiu na ocupação do canteiro de obras da UHE, e na paralisação da Rodovia Transamazônica. Fazia dois anos que eu havia ingressado na Universidade Federal do Pará, no curso de artes visuais, quando consegui um assento no ônibus do *Movimento Xingu Vivo Para Sempre* rumo à Altamira, e da experiência que mudaria significativamente minha forma de pensar e fazer arte desde a Amazônia. Como artista, passei a direcionar minhas investigações para uma reflexão permanente de certas questões deste território de pertencimento, cuja posição na matriz colonial de poder se tornará um pouco mais consciente naquele outubro. Rastros dessa experiência podem ser acessados em *Terra do Meio Zona de Guerra*[2] — fanzine publicado no mesmo ano, e amplamente distribuído entre 2012–14 – e nas publicações do *Amazônia em Chamas*[3] — coletivo multimídia do qual fui membro ativo até 2016. Essas práticas em arte-política, orientadas para crítica ao desenvolvimentismo imposto sobre a Amazônia, resultaram ainda em muitos outros trabalhos do *Laboratório de Cartografia*[4], bem como em projetos individuais das pessoas que compartilharam dessa vivência. Permaneço caminhando por essas trilhas, e trabalhos recentes em artes visuais, como *Memorial da Terra*[5], e *Amazônia, Ano Zero*[6], são desdobramentos desses acúmulos, tentativas de reprocessamento das questões coloniais e seus pontos sensíveis.

- - -

1 sobre o seminário > https://www.telmadmonteiro.com/2011/09/luta-contra-os-grandes-projetos.html
2 disponível em https://issuu.com/contra-o-poder/docs/tmzg
3 disponíveis em https://amazoniaemchamas.noblogs.org/
4 em https://labcart.hotglue.me/
5 em https://memorialdaterra.hotglue.me/, e também publicado na Revista Concinnitas https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/50266
6 em https://amazoniaanozero.hotglue.me/

Este percurso não fiz sozinho. Diversos artistas e ativistas com os quais estive trabalhando em conjunto seguem fazendo de seus trabalhos um modo de presentificar questões sensíveis da região. Tão pouco fui o primeiro. Essa trilha estava aberta, e só quando me vi dentro dela pude perceber muitos dos que vieram antes. Certamente muitos virão depois. Portanto, é desse lugar de *pesquisador-afetado*, que não nega a modalidade do afeto, que se deixa contaminar pelo seu objeto de pesquisa, e que faz da participação instrumento do conhecimento [FAVRET-SAADA, 2005], que me propus a desenvolver uma investigação que reflexione, não sobre o meu trabalho, mas sobre um movimento do qual ele parece fazer parte: de *uma prática artística crítica georreferenciada*, muito presente na produção amazônica contemporânea, cujo fazer é indissociável da *experiência singular de ser e estar Amazônia*. Da constatação da recorrência de questões territoriais nos enunciados da arte, bem como na materialidade mesma de muitas obras, surge o interesse de mapear essa produção, buscando perceber *como a arte tem presentificado as questões territoriais*, e sobretudo, *até que ponto as dinâmicas do território regulam um modo de fazer arte propriamente amazônico*. Esta pesquisa nunca pretendeu entregar como resposta ao[s] problema[s] uma síntese fechada, que fosse capaz de esgotar o tema e encerrar questão. Ao contrário, quis - e espera ter conseguido - abrir o debate, ampliar a discussão, fornecendo mais elementos e caminhos de análise, pelos quais futuras pesquisas poderão, ou não, transitar. Resíduo de uma pesquisa-trajetória, mais que uma ferramenta de reflexão, este livro é um *instrumento de mobilização* [FALABELLA, THURLER, 2021]. Assim sendo, assume o seu caráter produtivo, a subjetividade dos olhares que dentro dele se cruzam, a parcialidade e os limites dos lugares de enunciação, aceita o inacabado, e acolhe tanto suas precariedades e quanto suas potências. Por estas razões, considerei importante deixar visível ao leitor as marcas do processo [do percurso investigativo, da construção do pensamento, e da costura do texto]. Esta escolha, embora tenha pretensões didáticas, e relações intrínsecas com os conteúdos formulados [e com seus processos de formulação], deu lugar também a uma estilística que pode resultar confusa, então cabe entregar ao leitor um roteiro prévio de entrada, para que mais adiante possa escolher entrar e sair por onde quiser, optando inclusive por se perder…

No primeiro capítulo, o texto apresentará ao leitor as encruzilhadas das relações arte-território na Amazônia como campo interdisciplinar de ação, situando-o acerca dos elementos teóricos articulados na discussão — precisando conceitos como *espaço*, *paisagem*, *território*, *processos de territorialização-desterritorialização*, dentre outros — e oferecendo registros de trabalhos anteriores relativos aos campos da arte, do discurso, e das ciências sociais, que nesta pesquisa, são tomados como pressupostos teóricos validadores das perguntas postas, funcionando como plataforma para novos saltos que visam, não superar os anteriores, mas experimentar no agora novos movimentos. O segundo capítulo apresenta uma cartografia de obras e relatos de artistas, construída a partir de um duplo movimento: por meio de um trabalho arqueológico de escavação de registros e memórias [que deu origem a um banco de dados multimídia sobre o qual a pesquisa pôde se debruçar]; e de exercícios de montagem [de corte e colagem de trechos das falas dos artistas entrevistados em direção a um texto final que trata das obras levantadas a partir das vozes dos seus realizadores]. O terceiro e último capítulo, teceu sínteses - no plural - possíveis, através do entrecruzamento da discussão teórica apresentada, da leitura crítica das obras, e da reverberação das vozes de cada artista. Essa busca resultou no apontamento de linhas de fuga que atravessam a diversidade da produção mapeada, das quais saltam procedimentos poéticos compartilhados que parecem emergir de singularidades relativas a um fazer artístico vinculado a uma experiência específica — embora também múltipla — de lugar.

Por fim, cabe dizer que esse livro surge da dissertação "*Da Encruzilhada das relações arte-território na Amazônia: um panorama das produções artísticas no tempo da supressão das paisagens*", apresentada ao *Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Realizada entre 2020 e 2024, a pesquisa contou com orientação do Prof. Marcos Magalhães, e interlocução generosa dos Professorxs Gil Vieira, José Sena, Orlando Maneschy, e Jimena Beltrão [para citar objetivamente os que estiveram presente nas bancas de qualificação e defesa]. O texto que segue — do modo que segue — é reflexo

das trocas estabelecidas com estes professorxs e ainda com outros, tanto do mestrado no Goeldi, quanto dos tempos da graduação na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Fundamentais também foram as trocas com os artistas que se disponibilizaram ao diálogo sobre as suas vivências e poéticas [Maria Raimunda Souza, Raimundo Gouveia, Dan Baron, Manuela Souza, Armando Queiroz, Paula Sampaio, Camila Fialho, José Viana, Aog Rocha, Edson Barrus, Giseli Vasconcelos, Luah Sampaio, Vandria Borari, Denilson Baniwa, Francisco Vera Paz, Marcone Moreira], e ainda as amizades todas que compartilham da experiência de fazer arte-política desde as Amazônias. É importante que fique nítido: esse livro é um olhar — um pensar e um sentir — *desde essa rede em movimento*. Não cheguei aqui sozinho, tampouco saio só.

[PART. 1]

- - -

a Encruzilhada
das relações arte-território

[. . .]

Em 1931, em plena vigência do Código de Postura, que proibia tocar "tambor, carimbó, ou qualquer outro instrumento de percussão que perturbe o sossego público"[7], Bruno de Menezes escreve *Batuques*, uma homenagem à ancestralidade africana presente na Amazônia em versos sincopados. Em 1980, Giovane Gallo, desde os campos de Cachoeira do Arari, impregnado pela sazonalidade extrema de uma paisagem que "no inverno é mar, no verão só é pó"[8], escreve *Ditadura das Águas*, traduzindo em literatura a força das águas como determinantes de um modo de vida particular no centro do arquipélago do Marajó. Quatro décadas depois, o Grupo Frêmito Teatro encena *O Lugar da Chuva*, uma dramaturgia que se constrói a partir do confronto entre as visões endógenas [de um nativo-ribeirinho] e exógenas [de um viajante-estrangeiro] acerca da realidade na Amazônia Amapaense. Ruy Barata vai se apropriar do léxico do caboclo, esse "tipo humano ideal da representação belemense sobre a Amazônia"[9], para construir parte do seu trabalho em poesia. *Esse rio é minha rua*, depois de musicalizada pelo filho Paulo André Barata, e interpretada por Fafá de Belém em *Tambatajá*, se tornou um dos carimbós mais conhecidos — e representativos — da cultura paraense. *Esse rio é minha rua*, também foi título de uma exposição realizada em 1979, na qual o artista Waldir Sarubbi apresentou a série *Estuário*, composta de pinturas que exploravam a canoa como elemento central da narrativa plástica. Entre as décadas de 1980-90, Luiz Braga desenvolveu um relevante — e reconhecido — trabalho fotográfico registrando a visualidade específica que constituía as bordas de uma capital ribeirinha. Desde a década de 1990, Paula Sampaio tem fotografado[10] a realidade às margens das rodovias Belém-Brasília e Transamazônica, estradas que

- - - -

7 / SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 1969. p.260

8 / Trecho do carimbó Invernada Marajoara, de Zezinho Viana, músico e compositor de Cachoeira do Arari. Disponível em https://archive.org/details/InvernadaMarajoada_ZezusVianna

9 / CASTRO, F. F. de. Entre o Mito e a Fronteira. Estudo sobre a Figuração da Amazônia na Produção Artística Contemporânea de Belém. 1. ed. Belém: Lavor, 2012, p.25

10 / Dando origem ao trabalho Antônios e Cândidas, disponível em http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/

nas décadas de 1960–70 consolidaram a "integração" da Região Norte ao Brasil continental, e reconfiguraram todo um modo de ocupação e exploração do território. Em 1999, trabalhadores sem-terra, sobreviventes do Massacre de Eldorado dos Carajás, junto ao poeta e dramaturgo Dan Baron, ergueram na Curva do S o monumento *As Castanheiras de Eldorado dos Carajás*. Três anos antes, Klinger de Carvalho havia produzido *Eldorado*, uma instalação composta por urnas de barro moldadas em pau-a-pique, com inscrições que referenciavam os 19 trabalhadores assassinados no massacre. Ainda antes da virada do século, "contra tudo que é universal"[11], o Movimento Madeirista de Rondônia lança seu manifesto. Na segunda década do século XXI, Mestre Lourival Igarapé grava o disco *Queimadas*, obra-prima de carimbó urbano, que desde a Vila de Icoaraci, reflexiona ao longo de suas 10 faixas sobre a destruição da natureza. Em 2019, Luciana Magno apresenta *Jurema, Uma Proposta de Bandeira para o Brasil*, uma fotografia aérea da floresta amazônica, impressa em tecido translúcido, que a artista, performando, fazia tremular em espaços públicos. Os *Sudários* de Francisco Vera Paz, são xilogravuras de grande escala, impressas em branco sobre tecido preto, a partir da utilização de toras de madeira apreendidas pelo IBAMA na Região do Tapajós como matrizes. Artistas indígenas contemporâneos da Amazônia têm desenvolvido uma vasta produção que reflexiona sobre a condição dos povos originários — e dos seus territórios — dentro dos espaços da arte contemporânea: Denilson Baniwa com a série de gravuras digitais *Natureza Morta*; Vandria Borari, na instalação *Resistência Ancestral*; Jaider Esbell, com *It Was Amazon*; a série *Paridade* de Gê Viana; e toda produção em colagem digital de Moara Tupinambá, articulada a processos de retomada indígena e territorial de Maery[12]

- - -

11 / Manifesto Madeirista, escrito em 1998, por Alberto Lins Caldas, Carlos Moreira, Joesér Alvarez, Gláucio Giordanni, Bira Lourenço. Disponível em http://www.overmundo.com.br/overblog/manifesto--madeirista

12 / A Belém [portuguesa] foi fundada sobre território ancestral Tupinambá, "A escolha do local se deveu ao fato da existência de um antigo e movimentado aldeamento, denominado Mairi, com a presença principalmente de índios Tupinambás e Pacajá… Mairi era um entreposto indígena com intensa movimentação de etnias em processo de migração entra a Região de Marajó e o baixo amazona" [PEREIRA, ALMEIDA, 2020, p.4]. Em 2023, Moara Tupinambá [junto a Amãporã Warasy, Anga Karu Ybirá'y Tupinambá, Arlete Wayrakuna, Janaú, Kassis Guariniçara, Marília Sena Tupinambá, e Socorro Tupinambá] publica o Zine Maery Tupunambá, que integrou a 1ª Bienal das Amazônias.

Foi bem-te-vi quem viu
Foi bem-te-vi quem viu
a terra arder
Foi bem-te-vi quem viu
Foi bem-te-vi quem viu
a mata queimar

/ Pintura da série It Was Amazon, de Jaider Esbell [fonte: perfil do artista no facebook]
/ Trecho da canção Queimadas, de Lourival Igarapé [disponível em todas as plataformas de streaming]

. . .

Por todos os lados que se possa escolher olhar para a produção artística — e cultural — que emerge na região Amazônica, tanto as questões territoriais — vinculadas a disputas pela ocupação e uso dos recursos naturais — quanto aspectos materiais e simbólicos — que surgem dos imbricamentos entre a experiência física do espaço e os processos de construção e significação da paisagem — são recorrentes. Aparecem como tema posto em evidência, mas também como parte das escolhas poéticas que fundam obras literárias, plásticas, audiovisuais, teatrais, performáticas, etc. Dito de outra forma, se fazem presentes ora na semântica dos enunciados — como nas músicas de Lourival Igarapé — ora na sintaxe das formas — como nos trabalhos que Marcone Moreira desenvolve em Marabá, utilizando rejeitos de madeira de embarcações. É lícito afirmar que as cores presentes nas fotografias analógicas de Luiz Braga, que deram identidade e reconhecimento a uma parte importante de sua produção, não seriam possíveis sem o contexto urbano — e sem a paisagem cultural — com a qual o fotógrafo se deparou nas bordas da capital paraense nas décadas de 1980/90? Pode-se dizer que essa produção só foi possível através do encontro do fotógrafo com esse contexto sócio-espacial — seus cenários construídos e seus atributos estéticos resultantes? João de Jesus Paes Loureiro nos dá algumas pistas. O filósofo

e poeta, vai afirmar que a vivência do nativo amazônico, sua relação com a natureza, cria uma espécie de *sfumatto* entre o real e o imaginário, "sombreando um espaço de poiesis entre a realidade e a imaginação". Tal linha tênue que separaria o real e surreal, que emerge da experiência física do lugar, seria, segundo o autor, constantemente borrada ao longo de toda a produção simbólica dos povos que compartilham essa vivência. Essa "transfiguração do real pela viscosidade ou impregnação do imaginário poético, acentua uma passagem entre o cotidiano e sua estetização na cultura"[13]. Osmar Pinheiro diz que é emblemático o caso do artista popular que migra dos interiores do Pará para a capital que, uma vez na cidade, encontra na necessidade de subsistência o mote para que se reconheça pela primeira vez como artista, a "atividade criativa antes integrada ao cotidiano, forma de relação sensível com a natureza, lhe é imposta como especialidade… em lojas de pequenos comércios, reconstituindo fragmentos… em signos e cores, fortemente impregnadas pela vivência anterior"[14]. Essa relação densa entre o lúdico e o utilitário, que se configura segundo Pinheiro como uma silenciosa estratégia de resistência cultural, cria um universo de referências que, antes de ser apropriado como material de trabalho por artistas em circulação nos circuitos da arte, estruturam os cenários por onde esses artistas transitam. É essa paisagem — enquadrada a partir do olhar do fotógrafo — que impregna os diapositivos de Luiz Braga. É nos artefatos lúdicos da cultura popular amazônica que Emanuel Nassar busca as referências iconográficas e cromáticas que compõem grande parte dos trabalhos que produz entre as décadas de 1980/90. Em 1985, Osmar Pinheiro constata que Nassar, Braga, Jair Jacmont, Roberto Evangelista, dentre outros, estariam realizando um mergulho conjunto na realidade cultural amazônica que esboçava "um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição à arte brasileira"[15]. A força desse gesto pode ser constatada no reconhecimento que esses artistas receberam por parte das instituições artísticas em âmbito nacional. Mas é preciso ressaltar

- - -

13 / LOUREIRO, J.J.Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995. p. 58–59
14 / PINHEIRO, Osmar. A visualidade Amazônica. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985. p. 97-98.
15 / Idem. p. 95.

/ A Preferida, Belém-PA, 1988. de Luiz Braga. Matriz-positivo [fonte: Enciclopédia Itaú Cultural]

— por mais óbvio que possa ser — que para que esse mergulho pudesse ser concretizado, e seus resultados pudessem ser posteriormente colhidos, havia antes um mar de águas doces onde banhar.

Neste trabalho, partimos do pressuposto de que é o encontro que possibilita a emergência da produção artística que interessa a essa pesquisa. E que é justamente em virtude dessa condição, de ser resultado de um encontro — nem sempre harmonioso — entre um sujeito-artista, e uma exterioridade — carregada de agências próprias e cujas características são construídas por meio de atravessamentos políticos, sociais, econômicos, espaciais e simbólicos, dos quais o artista é também coautor — que se pode pensar a singularidade de uma produção estética que surge das esquinas das relações arte-território. De quais formas ela presentifica os contextos específicos de onde emerge? O geógrafo Eidorfe Moreira, nas *Ideias para uma concepção geográfica da vida*, vai dizer que toda alma poética "é uma alma povoada e alimentada de paisagens, como se o sentimento poético estivesse em função de um certo grau de

geograficidade, se assim podemos dizer, das nossas representações"[16]. Partindo desse pressuposto, de que a vivência individual-coletiva — se realiza nos contornos singulares de uma "paisagem [que] possui atributos estéticos"[17], a produção artística surge vinculada a uma experiência de lugar, que acaba se fazendo presente de maneira mais ou menos evidente, mais ou menos consciente, em cada obra. Sabe-se que "as realizações intelectuais — e também artísticas – exigem condições materiais, e que condições materiais satisfatórias se relacionam com a colonialidade do poder"[18]. Abre-se dessa maneira a possibilidade de um pensamento artístico — e de uma certa produção artística em processo — desde[19] a Amazônia, isto porque, parte da produção artística contemporânea local não se limita apenas ao desenvolvimento de reflexões acerca da região, mas *presentifica*[20] as questões sensíveis relativas a um processo colonial que se atualiza. Não se limita a uma utilização da ideia de Amazônia como tema, mas traz elementos materiais e discursivos que traduzem essa experiência de lugar para dentro tanto dos seus processos poéticos-formativos, quanto para a experiência estética do público, e em última instância, para os acervos institucionais do sistema de arte. Falamos, portanto, de uma produção artística liminar [nos termos de Walter Mignolo], que opera nas margens do processo de globalização, consciente de que "a margem também é rio"[21]. O terceiro mundo produz "não apenas culturas a serem estudadas por antropólogos e etno-historiadores, mas também intelectuais — e artistas — que geram teorias e refletem sobre sua própria história e cultura"[22]. Durante o século XX, os centros urbanos amazônicos — notadamente Manaus e Belém — com-

- - -

16 / MOREIRA, E. Ideias para uma concepção geográfica da vida. Belém: SEMEC, 2012.
17 / Ibidem
18 / COSTA, G. V. As contradições de historiografar a arte sob a condição da colonialidade. In: BRITO, R. [org.]. Hiperconectados: museus, estratégias e conexões. Belém: PPGArtes / UFPA, 2019. p. 113.
19 / O uso da palavra "desde" faz referência a um posicionamento político, amplamente utilizado por diversos autores latino americanos, que busca afirmar uma diferença colonial na produção de conhecimento, e também no fazer artístico
20 / "a arte não reproduz o visível, ela torna visível", KLEE, Paul. Credo Criativo. In: Teorias da arte Moderna. CHIPP, Herchel Brownning. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.183
21 / Citação apropriada em sala de aula, a partir da fala de Arthur Leandro, artista, ativista social, e militante das religiões de matriz africana, falecido em 2016, de quem fui aluno no curso de artes visuais pela Universidade Federal do Pará
22 MIGNOLO, Walter. Histórias Locais / Projetos Globais. Belo Horizonte: EDUFMG, 2003, P, 26

partilharam aquilo que Néstor Canclini vai diagnosticar como sendo a emergência de um *modernismo sem modernização*[23], diagnostico que é compartilhado na historiografia da arte que o curador Paulo Herkenhoff desenvolve sobre a produção amazônica em artes visuais, citando os ciclos efêmeros da borracha como um fator determinante de contato com a modernidade[24]. De fato, a Amazônia esteve presente nas vanguardas do século XX. A poesia já citada de Bruno de Menezes, a literatura de Dalcidio Jurandir, as pinturas de Ismael Nery, as composições de Waldemar Henrique, a filosofia de Benedito Nunes, a cinematografia de Silvino Santos e Líbero Luxardo, a fotografia expandida[25] do Grupo Caixa de Pandora, são provas incontestáveis de agentes reconhecidos — às vezes tardiamente — como membros de movimentos de vanguarda, tendo sido incorporados a história da arte moderna brasileira [cuja narrativa — tal qual a europeia — se estrutura através de um fluxo sequencial de inovações estilísticas e no alargamento das possibilidades de linguagem]. Entretanto, se estes agentes citados acompanham os movimentos artísticos que lhes são contemporâneos, não o fazem a partir da negação das singularidades do lugar de onde produzem, ao contrário.

Quando aqui neste trabalho, escolho falar de uma produção de arte *desde* a Amazônia, é para afirmar uma justa diferença entre qualquer possibilidade de trabalhos — intelectuais e artísticos — que tratam sobre a Amazônia a partir uma perspectiva exógena, de produções que emergem de cruzamentos que apenas a experiência física e simbólica do lugar pode possibilitar. Afirmo dessa maneira que a produção analisada nesta pesquisa emerge de um locus de enunciação singular [que com-

- - -

23 / ver Nestor Canclini em Culturas Híbridas, 2013

24 / "O auge do ciclo da borracha [1879–1912] é a segunda modernidade… A estrada de ferro Madeira-Mamoré é construída. A civilização da borracha cria o segundo museu de ciência do país… Essa modernidade expande o sentido de cultura… A fotografia de Albert Fisch chega ao Rio Amazonas em 1865. O teatro da Paz [1878] e o Teatro Amazônas [1896] não tinham rival na época. As reformas urbanísticas pensavam Belém como Paris sob Haussmann. No Brasil, só o Rio adota a art nouveau ou o modern style como Belém" [HERKENHOFF, 2010, p. 81–82]

25 / Segundo Rubens Fernandes Junior, a fotografia expandida "tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras… subverte os modelos e desarticula as referências […] Essa denominação fotografia expandida tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da Escultura Expandida) e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o Cinema Expandido" [FERNANDES JR, 2006, p. 11]

porta dentro de seus contornos sem dúvidas outras multiplicidades], que demarca nas suas costuras uma diferença colonial, pondo em debate o binarismo universal/particular, revelando "histórias locais das quais emergem os projetos globais com seu ímpeto universal"[26]. Osmar Pinheiro vai dizer que a ideia de "fronteira cultural, talvez como em nenhuma outra região, se faz sentir de maneira muito nítida", isto porque estaríamos "em uma região pluricultural que se manteve historicamente dentro de uma perspectiva de confronto"[27]. Paes Loureiro parece concordar com o diagnóstico quando afirma que na Amazônia "vive-se, de corpo presente, o choque entre a linguagem do colonizador com a do colonizado"[28].

> Vítimas de uma sociedade gerada pelos mais evidentes padrões de colonização, nossas chances de mudá-la começam na visualização da face oculta de quem nos fez isso… é uma proposta de que a gente substitua o velho olhar viciado… por um olhar novo… e a partir daí tentar ver enfim o que nós somos, o que é esta região, o que é a vida, e o que fazer a partir disso… Juntamente com a mobilização de uma operação política, então, é preciso por em movimento também uma operação mágica… [CECIM, 1985, p. 10–15]

Quando Paula Sampaio circula as estradas que "integraram" a região Amazônica ao Brasil, fotografando *Antônios e Cândidas*[29], o que salta das suas imagens não são apenas histórias individuais, mas todo um processo de *colonialismo interno*[30]. A artista Fayga Ostrower vai se debruçar

- - -

26 / MIGNOLO, 2003, p.46
27 / PINHEIRO, 1985, p.92
28 / LOUREIRO, J. J. Paes. Por uma fala Amazônica sobre cultura. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985, p.118
29 / Para ver http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/
30 / "A definição do colonialismo interno está originalmente ligada a fenômenos de conquista, em que as populações de nativos não são exterminadas e formam parte, primeiro do Estado colonizador e depois do Estado que adquire uma independência formal [...] Os povos, minorias ou nações colonizadas pelo Estado-nação sofrem condições semelhantes às que os caracterizam no colonialismo e no neocolonialismo em nível internacional: 1) habitam em um território sem governo próprio; 2) encontram-se em situação de desigualdade frente às elites das etnias dominantes e das classes que as integram; 3) sua administração e responsabilidade jurídico-política concernem às etnias dominantes, às burguesias e oligarquias do governo central ou aos aliados e subordinados do mesmo; 4) seus habitantes não participam dos mais altos cargos políticos e militares do governo central, salvo em condição de "assimilados"; 5) os direitos de seus habitantes, sua situação econômica, política social e cultural são regulados e impostos pelo governo central; 6) em geral os colonizados no interior de um Estado-nação pertencem a uma "raça" distinta da que domina o governo nacional e que é considerada "inferior", ou ao cabo convertida em um símbolo "libertador" que forma parte da demagogia estatal; 7) a maioria dos colonizados pertence a uma cultura distinta e não fala a língua "nacional". [GONZÁLEZ CASANOVA, 2007, p.3]

sobre o *acaso* como um vetor que atravessa a vida, e consequentemente, a criação artística. É preciso viver para poder criar — vai dizer a artista — tatear no escuro, experimentar materiais, técnicas. É "nesse contexto de busca interior, que devemos entender a importância dos acasos significativos… momentos em que as circunstâncias se interligam de um modo surpreendentemente significativo"[31]. Este alerta sugere que a obra seria resultado não apenas da intencionalidade do artista, mas dos acasos que ocorrem durante o processo de formação da obra [e/ou da experiência]. A obra de um artista seria desse modo resultado de um processo dialógico, no qual a ação do artista é constantemente confrontada e modificada por demandas do seu entorno. Cabe se perguntar a esse ponto, quais seriam os acasos com os quais os artistas na Amazônia contemporânea se defrontam? Para além do trato com as matérias, quais pontos específicos vinculados à experiência de lugar podem ser percebidos como gatilhos poéticos? Quais acúmulos compõem essa subjetividade-artista e esse corpo-território, por meio dos quais o fazer artístico opera? Rios, hidroelétricas, florestas, garimpos, sol, chuva, palafitas, baixadas, corpos nas ruas, nas capas de jornais, nas rodas de carimbó, canais, planos de macrodrenagem, desalojos, comunidades tradicionais, povos indígenas, corporações multinacionais, rejeitos de minério, gado, soja, pasto, caça, coleta. As respostas a essas perguntas nos levam necessariamente a uma imagem do território ao qual nos reportamos [e desde o qual falamos!].

No que diz respeito ao *campo da arte*[32] nas metrópoles amazônicas, o pesquisador e crítico de arte Gil Vieira nos fornece algumas pistas. O "campo artístico em Belém está atravessado por uma dimensão de colonialidade"[33]. Cunhado por Anibal Quijano para descrever diversos mecanismos de subalternização dos povos e territórios, o termo *colonialidade* é trazido por Vieira sobretudo para pontuar modos de contro-

- - -

31 / OSTROWER, Fayga. Acasos e Criação Artística. São Paulo: Campus, 1995, p.6

32 / A ideia de "campo" é utilizada por Anne Cauquelin no seu livro Introdução a Arte Contemporânea, no qual a autora defende que mais que elementos técnicos, poéticos, estéticos ou de linguagem, as definições do objeto artístico seriam dadas pela estrutura do sistema de arte, e no trabalho de agenciamento em rede de seus membros [artistas, críticos, galeristas, curadores]

33 / COSTA, Gil Vieira. As contradições de historiografar a arte sob a condição da colonialidade In: Hiperconectados: museus, estratégias e conexões / Rosangela Marques de Britto (Org.). — Belém: PPGArtes / UFPA, 2019. p. 112

le econômico, e o do conhecimento, que se processam em uma região que, embora rica em recursos naturais, amarga um subdesenvolvimento crônico. Segundo o autor, isso se reflete na formação de um "campo artístico incipiente, incompleto e precário"[34], que na ausência de um mercado de arte que de conta da produção local, cria uma dependência de instituições e mecanismos de fomento governamentais. Se por um lado — prossegue o autor — a ausência de um mercado estimula a livre experimentação, por outro, pesquisas continuadas encontram dificuldades diante da precariedade das políticas de fomento, e da oscilação dos grupos políticos no poder. Esse contexto de precariedade das estruturas institucionais da arte não é uma invenção contemporânea, mas sim um resultado das assimetrias do processo colonial/moderno do qual a cultura é apenas uma das camadas. Olhando retrospectivamente para a história da arte na Amazônia no século XX, Osmar Pinheiro diz que:

> foi na verdade uma sucessão de episódios isolados sem nenhuma organicidade, que reproduziram tardiamente os ecos distantes da arte moderna… [que] a formação do artista plástico nesse contexto se deu de forma diversa; nas condições apontadas anteriormente, seu contato com a contemporaneidade se fez superficialmente… Discutia-se questões de arte, sem obras, tendências e caminho sem referenciais, movimentos de arte sem cronologia… [PINHEIRO, 1985, p.94–95]

Esta dimensão de colonialidade que perpassa o econômico, o político, as instituições da arte, e o processo de subjetivação dos próprios artistas, cria, segundo esses autores, entraves para o surgimento de movimentos programáticos, escolas e gerações. Entretanto, se por certo as condições estruturais descritas — com as quais estamos de acordo — dificultam a emergência de agenciamentos coletivos mais organizados, por outro lado, não bastam para explicar o que um olhar atento para os últimos 20 anos de produção local parece sugerir: a recorrência de questões específicas do território amazônico como traço compartilhado. Armando Queiroz, assim como Sebastião Salgado, vai produzir sobre Serra Pelada. Tanto Romário Alves em performance, quanto Eder Oliveira em muralismos, vão refletir sobre a violência na 10ª cidade mais violenta do

- - -

34 / ibidem

mundo[35]. A natureza morta aparece em trabalhos de Denilson Baniwa, Klinger Carvalho, Fernando Segtowick, e José Viana. Vítimas de conflitos pela terra são lembradas também por Denilson, por Armando, por Akácio Sobral, e por mim que escrevo esse texto. Se essas recorrências não bastam para caracterizar uma escola nos termos usuais da história arte moderna — de uma unidade formal entre os trabalhos — nem tão pouco uma unidade política — discursivamente manifesta — é possível verificar nestas afinidades a potência da experiência do lugar como gatilho comum no processo produtivo de cada um desses artistas.

Quais os pontos em comum que atravessam artistas de São Gabriel da Cachoeira a Belém do Pará, de Boa Vista a Porto Velho? Cada um a seu modo vivencia a construção desse ecossistema amazônico, que segundo Alfredo Wagner seria justamente um "produto de relações sociais e de antagonismos… campo de lutas em torno do controle do patrimônio genético, do uso de tecnologias e das formas de conhecimento e apropriação dos recursos naturais"[36]. Cada um à sua maneira se encontra imerso no interior dos *processos de territorialização-desterritorialização*[37] em andamento, isto é, no fluxo contínuo de mudança dos estados de relações dos corpos e dos regimes de sentido em um território em disputa.

É, portanto, desde esse território-em-movimento — marginal/híbrido/fronteiriço — cuja *matriz colonial de poder*[38] transforma em um

- - -

35 / https://agenciapara.com.br/noticia/27723/belem-deixa-ranking-de-cidades-mais-violentas-do-mundo-aponta-estudo-internacional#:~:text=Desde%20que%20come%C3%A7ou%20a%20ser,e%20na%2012%C2%AA%2C%20em%202018

36 / WAGNER, Alfredo. A Dimensão política dos "conhecimentos tradicionais" na Amazônia. In: ACSELRAD, Henri (org.). Conflitos ambientais no Brasil / Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Fundação Hienrich Böll, 2004. p.37

37 / Rogério Haesbaert efetua uma aproximação do conceito amplo de re-desterritorialização presente na obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari para o campo da geografia, entendendo o território como um agenciamento que "não pode por si mesmo ser objetivamente localizado, mas que é constituído por padrões de interação… territórios sempre comportam dentro de si vetores de desterritorialização e de reterritorialização" [HAESBAERT, 2002, p. 6-8]

38 / "o 'patrón colonial de poder' (matriz colonial de poder) foi descrito como quatro domínios inter-relacionados: controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, e do conhecimento e da subjetividade… O que sustenta as quatro "cabeças", ou âmbitos inter-relacionados de administração e controle (a ordem mundial), são as duas 'pernas', ou seja, o fundamento racial e patriarcal do conhecimento (a enunciação na qual a ordem mundial é legitimada)" [MIGNOLO, 2017 p.5]

grande enclave entre interesses capitalista e resistências locais, e cuja paisagem que se modifica de acordo com esses jogos de força, que artistas estão produzindo. É deste território, assim caracterizado, que parte da produção artística contemporânea tem saído para se integrar ao circuito de arte. E é para este território que esta mesma produção parece ter se voltado ao longo dos últimos anos, se alimentando poética e politicamente desse contexto, utilizando o fazer artístico como um modo de processamento e compartilhamento de questões territoriais, e transformando ora os espaços institucionais da arte em dispositivo de documentação crítica, ora o espaço público como lugar de intervenção política.

A partir de uma mirada mais ampla, é possível dizer que o projeto colonial/moderno, criticado por autores pós-modernos, pós-colonialistas, decoloniais, orientalistas, indígenas e afrocentrados, também é posto em xeque por grande parte dos artistas contemporâneos, ainda que todos esses agentes sejam por vezes cooptados por instituições hegemônicas, experienciando essa condição de fronteira que funda a possibilidade de um *pensamento liminar* [MIGNOLO, 2020]. Nesses termos, a encruzilhada das relações arte-território na Amazônia se configura de fato como um lugar epistemológico, um locus de enunciação, onde se processam práticas artísticas que carregam consigo as condições que lhes possibilitam a existência. Esta produção artística tem cada vez mais tomado posição no interior dos conflitos de interesses e das disputas de narrativas acerca da Amazônia. Cabe pensar: quais os reflexos dessa tomada de posição no campo da arte, nos modos de fazer, e de pensar? Tanto quanto: Como essa produção tem enunciado os processos de territorialização-desterritorialização em curso na Amazônia contemporânea, em uma espécie de história do tempo presente da região costurada — e compartilhada — poeticamente?

- - -

da Trincheira Discursiva

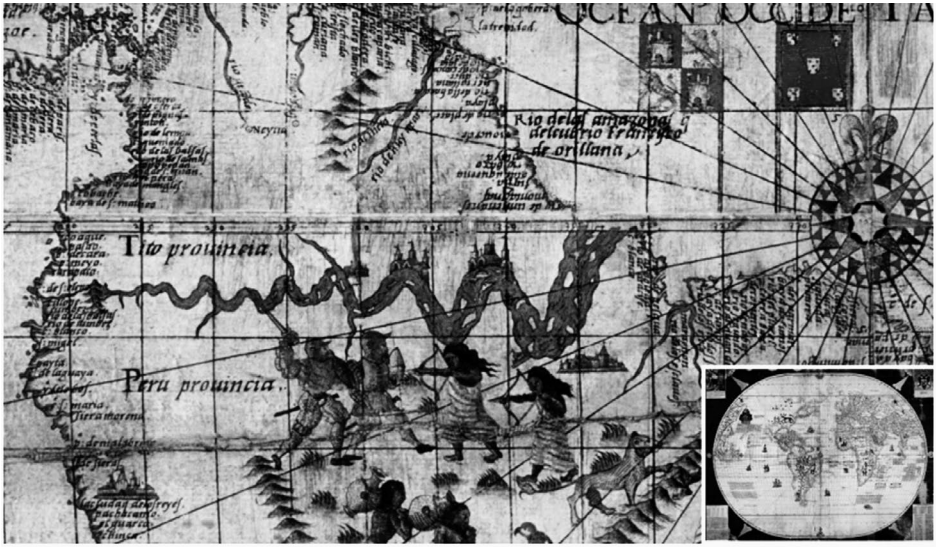
Se não existem verdades, mas apenas construções de verdade como afirma Michel Foucault, também é possível constatar que certas formações discursivas — através de exercícios de poder — se cristalizam, promovendo efeitos nas relações simbólicas — na produção de sentidos e consensos — e na concretude das relações sociais — nos modos de ocupação dos espaços e da exploração dos recursos — estimulando movimentos de libertação, ou perpetuando processos de dominação. A "verdade não existe fora do poder ou sem poder… Cada sociedade tem seu regime de verdades… tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros"[39]. Se a modernidade na arte criou um paradigma de arte universal, centrado no norte do mundo[40], esse processo é apenas um braço de uma epistemologia ocidental que se impôs desde o centro até as periferias ao longo do processo colonial. A crítica pós-moderna por uma diluição das fronteiras que separam os campos dos saberes [LATOUR, 1994], bem como a própria arte contemporânea, que segue alargando as concepções de arte [ARCHER, 2001], não nos permitem mais pensar a produção artística como campo separado das demais áreas do conhecimento, nem tão pouco analisar a produção artística como pertencente a um campo disciplinar autônomo, cuja relevância estaria baseada em mecanismos de autorreferenciação. O fim da história da arte [BELTING, 2012] é justamente o fim do enquadramento que sustentou o paradigma modernista-ocidental de uma arte secularizada. Seja numa análise da produção contemporânea, ou na revisão de produções passadas, já não é mais possível pensar a arte — o fazer artístico, a crítica de arte, as práticas curatoriais, e os mecanismos de musealização — de modo dissociado dos processos sociais, econômicos, e políticos,

- - -

39 / FOUCAULT, Michael. Microfisica do Poder. São Paulo: Graal, 1999, p.12

40 / "A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada." [BELTING, 2012, p.116]

estes que, mediante diversos aparelhos de captura, por vezes se utilizam dos processos artísticos para fins mercadológicos, ou de reificação de processos de dominação [ROLNIK, 2006].



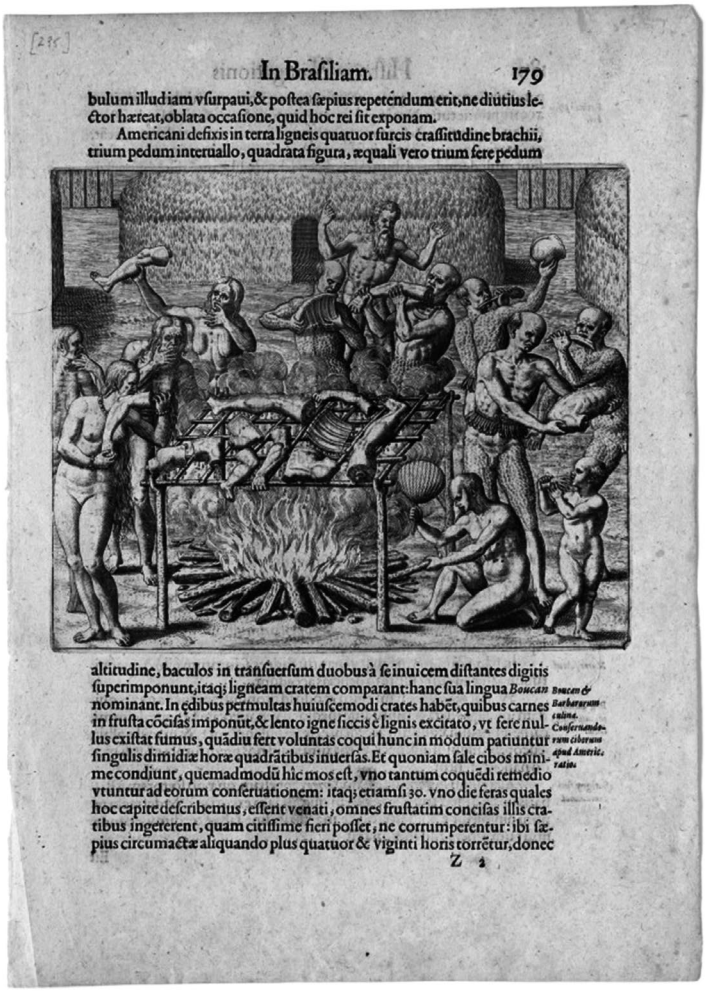
/ Detalhe do rio Amazonas, com o embate dos espanhóis e as amazonas, no mapa-múndi de Sebastião Caboto, de 1544 [fonte: do artigo A Invenção do Rio Amazonas na Cartografia (1540-1560), publicado em Open Edition Journals]

Deste modo, voltando para a Amazônia, é possível afirmar que os processos técnico-poéticos aplicados à produção de imagens sempre estiveram presentes ao longo do processo de invenção da região. Isto é, na formação de um discurso hegemônico que servisse a determinado modo de ocupação e exploração do território. Se "a ideia que se tem de Amazônia é uma construção discursiva"[41], a sintaxe desses discursos é atravessada por gravuras baseadas em relatos de viajantes como Hans Staden, cartografias como as de Diogo Homem e Sebastião Caboto, pinturas como as de Debret, fotografias como as de George Heubner, Albert Frisch, e Augusto Fidanza. A objetividade, atribuída na época a estas imagens, é hoje facilmente questionada:

- - -

41 / PIZARRO, Ana. As vozes do rio: imaginário e modernização. Belo Horizonte: EDUFMG, 2012, p. 26

/ Gravura de Theodor de Bry, em página do livro Cenas de Antropofagia no Brasil, de 1596. Baseado nos relatos de Hans Staden [fonte: do artigo Theodore de Bry e as primeiras imagens do Brasil, publicado por Brasiliana Fotográfica]



In Brasiliam. 179

bulum illud iam vsurpaui, & postea sæpius repetendum erit, ne diutius lector hæreat, oblata occasione, quid hoc rei sit exponam.

Americani defixis in terra ligneis quatuor furcis crassitudine brachii, trium pedum interuallo, quadrata figura, æquali vero trium fere pedum altitudine, baculos in transuersum duobus à se inuicem distantes digitis superimponunt, itaq; ligneam cratem comparant: hanc sua lingua *Boucan* nominant. In edibus permultas huiusce modi crates habẽt, quibus carnes in frusta cõcisas imponũt, & lento igne siccis è lignis excitato, vt fere nullus existat fumus, quãdiu fert voluntas coqui hunc in modum patiuntur singulis dimidiæ horæ quadrãtibus inuersas. Et quoniam sale cibos minime condiunt, quemadmodũ hic mos est, vno tantum coquẽdi remedio vtuntur ad eorum conseruationem: itaq; etiamsi 30. vno die feras quales hoc capite describemus, essent venati, omnes frustatim concisas illis cratibus ingererent, quam citissime fieri posset, ne corrumperentur: ibi sæpius circumactæ aliquando plus quatuor & viginti horis torrẽtur, donec

Bucan & Barbarum cuisine.

Conseruandorum ciborum apud Americ. ratio.

Z 2

a visão inaugural da Amazônia oferecida pelos cronistas viajantes vai fundamentar, enquanto matéria-prima, as deduções teóricas e inversamente, estas servem de estofo aos sucessores, cujo estoque de informações impedem e/ou inibem a apreensão da variedade, da multiplicidade, da diferença, em suma, caem na cegueira da confirmação de verdades científicas [GONDIM, 1994, p.10]

Os acúmulos que cada viajante trazia para a América determinavam linhas de fuga no interior da criação de "documentos" coloniais. A subjetividade do viajante — por vezes artista — intervinha diante do encontro com uma exterioridade desconhecida e seus acasos. As consequências disso são escolhas técnicas, poéticas, tomadas por subjetividades impregnadas por um repertório exógeno, aplicadas a obras que, ao longo do processo colonial, serviram de referências objetivas para a aplicação concreta de um modo de exploração dos recursos e subalternização dos povos.

> Desde cedo a Amazônia foi aprisionada pelas descrições fabulosas dos viajantes e pelo registro visual dos desenhistas que acompanhavam as expedições que percorreram a região, em especial a partir do século XVIII. É essa visão fantástica e fabulosa o caminho para a mitificação daquilo que a partir de agora é selva e água, selvas misteriosas e rios infinitos… Esta mitificação da Amazônia torna invisível a crueldade e o horror que vai ficando no caminho do processo civilizatório. A idéia da Amazônia como um vazio é desde já uma obsessão que os agentes da civilização perseguem, à medida em que condenam ao silêncio e à morte os povos com que se defrontam. Sem registro permanece, portanto, as desesperadas resistências dos povos Indígenas contra seu submetimento ao projeto colonial [FREITAS, 1985, p.58]

Se o caráter artístico — poético/não-objetivo — dessas peças foi escamoteado ao longo do percurso de consolidação do modelo colonial/moderno, hoje, ele tem se tornado visível através do revisionismo de intelectuais de diversas disciplinas, por artistas de todas as linguagens, ativistas de vários campos, e ainda por meio do próprio sistema de arte, que vem incorporando e ressignificando essas peças em suas estratégias museais.

A produção contemporânea em arte, segundo Michael Archer, apresenta como uma de suas características o permanente alargamento das fronteiras da prática e do entendimento do objeto artístico. Olhando retrospectivamente para essa trajetória de expansão do campo de atuação da arte — que tem início nos *ready-mades*, "primeira manifestação conceitualizada, pensada em relação à história da arte", que passa pelo realismo europeu, que explorou o mundo do consumo mais interessado no "uso impessoal e coletivo das formas", e pela *pop art* estadounidense,

que se debruçava sobre os "condicionamentos visuais", e a "noção de consumo como um tema ligado a produção de massa […] vinculando-se a desejos individuais", até os situacionistas, "preconizando o desvio de obras existentes para devolver paixão a vida cotidiana […] como único modo possível de utilização da arte"[42] — Nicolas Bourriad vai dizer que chegamos a década de 1990 a uma nova paisagem cultural:

> O remixador tornou-se mais importante que o instrumentista… A supremacia das culturas de apropriação gera uma nova moral: as obras pertencem a todos… A arte contemporânea tende a abolir a propriedade das formas… Deejaying e arte contemporânea: são figuras similares… Um produtor é um simples emissor para um produtor seguinte […] a sociedade é um texto cuja regra lexical é a produção, lei contornada de dentro por usuários por meio de práticas de pós-produção… O consumidor em êxtase dos anos 1980 desaparece diante de um consumidor inteligente e potencialmente subversivo: o usuário das formas… O uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção… As significações são, em primeiro lugar, produzidas por um enquadramento social [BOURRIAD, 2009, p. 21–22/42–43]

/ Da série Paridade: Hildene e homem no centro histórico de São Luís, lambe-lambe (2019). Imagem: Acervo Gê Viana [fonte: de texto publicado na Revista Continente]

- - -

42 / BOURRIAD, Nicolas. Pós Produção: como a arte reprograma o mundo. São Paulo: Martins, 2009, p.37.

A arte contemporânea no Brasil, e na Amazônia — assim como em outras partes do mundo — opera por meio de *táticas de pós-produção*, isto é, através da apropriação de registros documentais, da ressignificação de imagens históricas, e do questionamento seus usos objetivos, apontando suas contradições, e sobretudo, reinserindo estas imagens dentro de contextos que não lhes são originais. A série *Reescrituras sobre Perspec-ativismo*, de Denilson Baniwa [na qual o artista se apropria de imagens históricas e inseri diálogos satíricos nas mesmas], os Lambes de Gê Viana [que através de fotomontagens, produz colagens-murais por meio da junção de retratos autorais de populares do Maranhão, com fotografias etnográficas apropriadas], e ainda, a famosa série *Marcados*, de Claudia Andujar [produzida na década de 1980, como parte de um processo governamental de catalogação de povos isolados na região amazônica e que, em 2013, é exposta na Bienal de São Paulo, adquirindo status de objeto de artístico], são três preciosos exemplos de como artistas tem manipulado arquivos históricos, e de como o sistema de arte tem incorporado essas produções, ressignificando essas imagens. Os artistas da pós-produção "inventam novos usos para as obras, incluindo as formas sonoras e visuais do passado em suas próprias construções… eles trabalham num novo recorte das narrativas históricas e ideológicas, inserindo seus elementos em enredos alternativos"[43]. Todos esses trabalhos, e ainda outros que poderiam ser citados, contribuem para que olhemos com nitidez a prática artística contemporânea como elemento ativo no interior das disputas discursivas dentro das quais se cristalizam concepções acerca dos territórios, que acabam por determinar quais grupos vão se tornar hegemônicos, aplicando seus modos de ocupação e exploração recursos e povos, cujas práticas, os conhecimentos, e as narrativas, permanecem subalternizadas.

Desse modo, tanto a historiografia crítica dos discursos de autoras como Neide Gondim e Ana Pizarro, quanto parte da produção em arte contemporânea [que opera através do deslocamento/manipulação de arquivos], afirmam o lugar da arte — da criação e da produção de sentidos — como parte do processo de construção de imagens outrora tomadas como puramente históricas, científicas, biológicas, e/ou antropológicas,

- - -

43 / BOURRIAD,2009, p. 49.

e cuja pretensa objetividade contribuiu para a consolidação de uma formação discursiva hegemônica favorável ao projeto moderno/colonial.

> A Amazônia é, assim, uma construção discursiva. Somente através dessa construção é possível chegar a sua imagem. Esta região do imaginário é a história dos discursos que a formam, erigindo em diferentes momentos históricos, e dos quais recebemos apenas uma versão parcial, a do dominador [PIZARRO, 2012, p. 33]

Importa no contemporâneo perceber que, se por um lado, essa Amazônia-imagem é construída inicialmente quase que exclusivamente pelo discurso do dominador, a partir da metade do século XX emergem condições estruturais para a reverberação de vozes locais, "surgem como uma espécie de dialética da colonização interna brasileira e são permitidas por essa ordem social global que induz ao rompimento das grandes ontologias"[44]. Fabio de Castro vai realizar um extenso trabalho de sociologia interpretativa, mapeando e analisando obras de diversas linguagens produzidas entre as décadas de 1970 e 1990 na capital paraense. Neste trajeto, o autor vai passar pela poesia de Ruy Barata, por pinturas de Waldir Sarrubi, versos de Benedito Monteiro, fotografias de Luiz Braga, gravações de Fafá de Belém, dentre outras. Entre as conclusões que emergem da sua pesquisa, o autor vai afirmar que a produção local desse período buscou "não só de resgatar um determinado nomos comum ao espaço amazônico, mas também de defini-lo em oposição ao espaço brasileiro, como uma história diferenciada"[45]. Em um fenômeno de vitalismo social — que Castro vai chamar de *moderna tradição amazônica* — esses trabalhos elaboram identificações fundadas "em uma experiência social híbrida: do embate entre a violência colonial… e as formas de resistência dos caboclos… o caboclo é o próprio mito, na fronteira em movimento"[46]. Interessa-nos, em especial, a conclusão a qual chega o autor, de que "é por meio da arte, e não por outro caminho, que está sendo enunciada, mais contundentemente, a Amazônia contemporânea"[47].

- - -

44 / CASTRO, Fabio. A identidade encenada: a produção artística de Belém como laboratório e teatro da identidade Amazônica. In: Revista Contemporânea, v.10, n.2. Rio de Janeiro: UERJ, 2012

45 / CASTRO, Fabio, Entre o Mito e a Fronteira. Belém: Lavor: 2012, p.139

46 / Idem p. 231

47 / Idem p.147

Gustavo Soranz, desde Manaus, vai identificar na obra de Marcio Souza[48] um importante movimento crítico em direção ao pensamento social da Amazônia, representando uma "ruptura na produção intelectual do Norte, porque toma como assunto os aspectos exóticos da vida social, intelectual e política do Norte do Brasil e faz aí uma lúcida, corajosa e necessária operação de desvendamento"[49]. Diante do processo colonial, que se sustenta também via dominação epistemológica, a produção artística na Amazônia vem, há algumas décadas, oferecendo respostas que tensionam os discursos hegemônicos dentro dos contornos da arte, isto é, no interior da poética de artistas e fazedores de cultura, bem como nas práticas de conversão dessa produção em documentação histórica por meio do sistema de arte.

> las prácticas estéticas decoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida… aunque no se restringen al espacio de las operaciones del arte y la estética modernos, las prácticas estéticas decoloniales tienen en esos dos espacios uno de los núcleos más importantes de acción para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos… formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía [MIGNOLO 2012, p.16]

Desse modo, um projeto que busca pensar as relações arte-território na Amazônia contemporânea deve estar atento a esse lugar de combate, a esse vetor de desejo que move a ação, que longe de significar limites à experimentação artística, parece se configurar como uma pulsão decolonial comum que conecta os artistas locais — e residentes — aos seus territórios de vivência, sugerindo um tipo de vinculação que perpassa grande parte da produção contemporânea. Na década de 1980, Paes Loureiro vai dizer que foi em história de derrotas que nos ensinaram a viver, e que por isso nossa "amazonicidade" vagaria como um pássaro agônico que tem cada vez menos onde pousar. Acontece que essa his-

- - -

48 / O autor cita as obras o ensaio A expressão amazonense, e os textos ficcionais A resistível ascensão do boto tucuxi e Galvez, o imperador do Acre

49 / SORANZ, Gustavo. Do Pensamento social sobre a Amazônia. In: Somanlu, ano 10, n. 2, jul./dez. 2010, p. 135

tória de fracassos é a história do outro aqui, contada pelo outro. Diante desse diagnóstico Franz Cecim vai dizer que a nossa história, esta "só terá realidade quando nosso imaginário a refizer a nosso favor" [50]. Nas últimas décadas parte da produção artística parece estar atuando por essas trincheiras, fornecendo alguns lugares de pouso, e de alimento a essa amazonicidade em deriva. Ao trazer o território [tanto levantando questões sensíveis do contemporâneo, quanto retomando e ressignificando processos históricos] para o interior dos seus enunciados [seja em atitude de crítica consciente ou como consequência inevitável da experiência de lugar], a produção artística tem costurado uma espécie de texto coletivo — fragmentário, não-objetivo, e sem dúvida para sempre incompleto — que desenha novas possibilidades de trânsito, e que por isso mesmo carrega a potência de estimular processos de tomada de consciência anti-hegemônicos.

- - -

50 / CECIM, Vicente. O Colonialismo na Amazônia. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985

- - -

Paisagem - Matéria / Território - Ponto de Fuga

Um rápido panorama pelas grandes matrizes da estética e da filosofia da arte nos permite dizer que uma obra de arte pode carregar consigo significados [paradigma da representação], expressar sentimentos e sentidos [paradigma da expressão], e performar singularidades [paradigma da performatividade]. Entretanto, independente da abordagem pela qual se escolha desenvolver a análise, o objeto artístico sempre se realiza por uma materialidade, de um arranjo sonoro, textual, corporal, ou ainda de vários destes elementos em interação. Mesmo a ausência é codificada como dado positivo, isto é, como uma presença. Se "na arte o dizer é o mesmo que o fazer… produzindo desse modo obras que são formas", e se "formar significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada"[51], surge a dúvida: pode a materialidade do território geográfico, e as relações de sentido que constituem a paisagem, determinar um modo de fazer artístico georreferenciado?

Michael Archer vai encontrar na *pop art* e no minimalismo, os pontos de ruptura de onde surgiram os diversos desdobramentos que se verificam hoje nas categorizações do sistema de arte contemporânea[52]. A pop art teria trazido para o campo os elementos do cotidiano — rostos de estrelas das culturas de massa, rótulos de produtos comerciais, recortes políticos — e com isso quebrado as barreiras que separavam com rigidez o que poderia ou não ser matéria para a criação artística[53]. O minimalismo, segundo o autor, teria levado ao extremo as qualidades da matéria como elementos para a experiência estética, transformando a mera apropriação de um dado formal-material cotidiano, e sua posterior disposição no ambiente expositivo, em um ato artístico[54].

- - -

51 / PAREYSON, Luigi. Teoria da Formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993, p.13

52 / Michael Archer, em Arte Contemporânea: uma história concisa, 2012

53 / O autor cita — dentre outras — as obras de Andy Warhol, Robert Rauschenberg, e Cindy Schermman

54 / O autor cita — dentre outras — as obras de Richard Serra, Robert Morris, Donald Judd, e Carl Andre

Anne Cuaquelin acrescenta a essa análise a obra de Marcel Duchamp. A autora fundamenta sua concepção de arte contemporânea na ideia de *sistema*, no qual os diferentes domínios não seriam separáveis, "obras de artistas de um lado e uma rede de distribuição econômica de outro", mas formariam um conjunto complexo que "compreende o lugar e o papel dos diversos agentes ativos… o produtor, o comprador… críticos, curadores, conservadores"[55]. A historiadora vai dizer que através dos *ready-mades* — objetos cotidianos apropriados e levados a exposição — Duchamp teria exposto esse sistema como cadeia de validação do objeto artístico. Quando a arte foi ao mundo[56], as distinções entre o artístico e o cotidiano ficaram a cargo do sistema de arte.

Arthur Danto corrobora com essa perspectiva quando nos diz que "talvez se possa falar do mundo sem uma teoria sobre o mundo", mas que é "óbvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria… há uma relação interna entre a condição de uma obra de arte, e a linguagem que a identifica como tal"[57]. Interessa-nos nas análises de Archer, Danto, e Cuaquelin, as possibilidades que abrem para a pergunta: quais matérias têm sido apropriadas por artistas que vivem na região Amazônica, trazidas para dentro de seus processos artísticos, e consequentemente inseridas nos circuitos de arte?

Para Oriana Duarte, artista pernambucana com passagens por Belém, "a Amazônia é uma experiência física"[58]. A artista fala da sensação de chegar na capital paraense, sair do avião e sentir o bafo quente e úmido que a floresta impõe à cidade. Esta fisicidade que se impõe sobre os indivíduos parece se impor também sobre as poéticas dos artistas locais. Não se trata de afirmar qualquer tipo de determinismo geográfico, aos moldes dos discípulos de Ratzel[59], ou da antropologia evolucionista

- - -

55 / CUALQUELIN, Ana. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005, p. 14-15

56 / Ou, quando ela rompe o enquadramento da história da arte moderna e seus padrões de autorreferência [BELTING, 2006]

57 / DANTO, Arthur. A Transfiguração do lugar-comum. São Paulo, Cosac-Naify, 2011, p.203

58 / DUARTE, Oriana. In: Vozes Amazonianas. Travessias Amazônias. Live #1. YouTube: Coleção Amazoniana de Arte da UFPA. Youtube, 16 de junho de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?-v=Ca4hg_A1LQI. Acesso em 04 de agosto de 2023

59 / Geógrafo alemão, cujos estudos foram realizados durante a constituição do estado alemão e serviram como um "instrumento poderoso de legitimação dos desígnios expansionistas do Estado". Em sua obra Antropogeografia — Fundamentos da aplicação da Geografia à História, Ratzel buscou estudar a "influên-

de Taylor[60], mas de considerar a possibilidade de retroalimentação entre cultura e natureza. Na "floresta, a ecologia somos nós, os humanos", vai dizer Davi Kopenawa[61], liderança do povo Yanomami sob ataque contínuo da febre do ouro. Marcos Magalhães, a partir de estudos aplicados de arqueologia da paisagem, vai contribuir no corpo teórico que fundamenta uma origem antropogênica da Amazônia. O autor esmiúça o processo de construção da paisagem, que para Eduardo Pisón, se diferencia do território na medida em que é revestida de sentidos[62]. Segundo Magalhães, paisagens são espaços físicos que adquirem especialidades a partir das atividades diárias. A paisagem seria, ao mesmo tempo, configuração e figuração, isso porque, a partir da montagem cotidiana concreta de cenários, o espaço também iria sendo simbolicamente autenticado.

> […] paisagens são o palco de todas as atividades de uma comunidade, são construções humanas feitas para sua sobrevivência e sustento… incorporam princípios fundamentais para os meios e modos das pessoas e das estruturas sociais, os quais comunicam informações culturais como um texto histórico [MAGALHÃES, 2016, p.13]

O autor define dessa maneira a *paisagem como um artefato social*, esculpido juntamente a natureza, borrando a separação moderna entre cultura e natureza em prol de uma inteiração, e que, portanto, exige

- - -

cia que as condições naturais exercem sobre a humanidade… Ratzel manteve a visão naturalista: reduziu o homem a um animal, ao não diferenciar as suas qualidades específicas; assim, propunha o método geográfico como análogo ao das demais ciências da natureza; e concebia a causalidade dos fenômenos humanos como idêntica a dos naturais… Os discípulos de Ratzel radicalizaram suas colocações, constituindo o que se denomina "escola determinista" de Geografia, ou doutrina 'escola determinista' de Geografia, ou doutrina do 'determinismo geográfico'" [MORAES, 2001, p.19–20]

60 / Edward Tylor, considerado por muitos o pai da antropologia, ofereceu pela primeira vez uma definição do termo cultura: "Cultura ou Civilização… é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade". Deve-se ressaltar, no entanto… que Tylor fala de cultura ou civilização. Ao tomar as duas palavras como sinônimas, a definição de Tylor distingue-se do uso moderno do termo cultura (em seu sentido relativista, pluralista e não hierárquico), que só seria popularizado com a obra de Franz Boas… para Tylor, era palavra usada sempre no singular, e essencialmente hieraquizada em "estágios." (CASTRO, 2009, p.8-9)

61 / KOPENAWA, Davi; ALBERT, Davi. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 480.

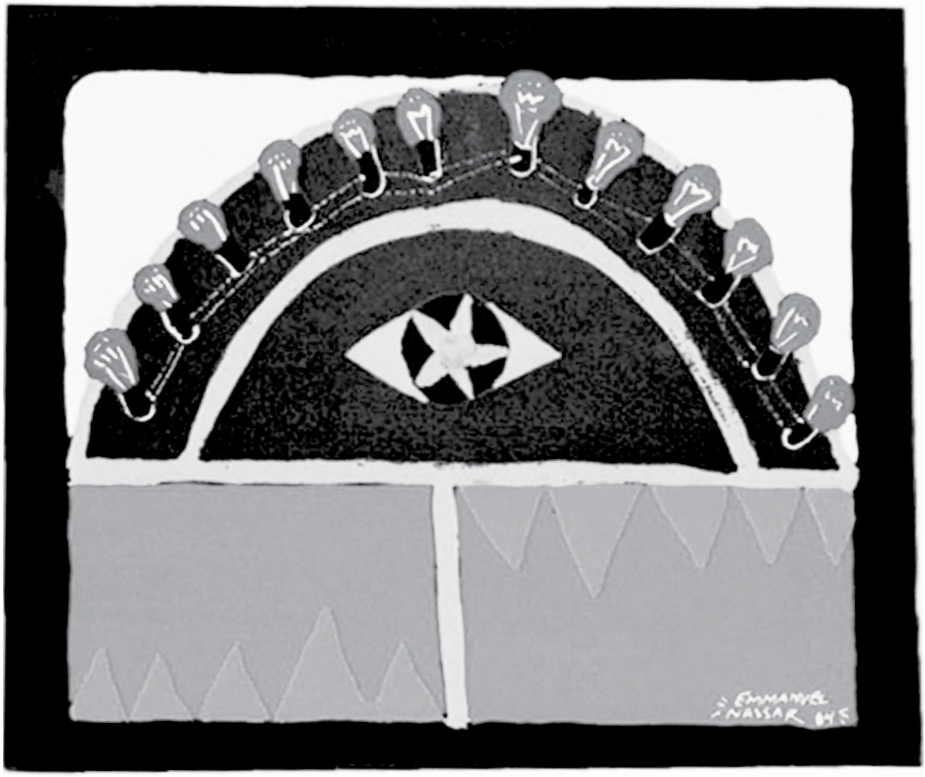
62 / PISÓN, Eduardo. Significado cultural del paisaje. In: Les estètiques del paisatge, I Seminari Internacional sobre Paisatge. Barcelona, 2003

uma abordagem interrelacional. Nesse sentido, se por um lado a ação prática e simbólica repetida dos grupos humanos em relação aos atores não-humanos funda a Amazônia, por outro, os atores não-humanos exercem agência sobre as relações sociais e simbólicas das comunidades humanas. Na arte esta hipótese pode ser facilmente verificada quando percebemos que aspectos da natureza [do espaço], e da paisagem [dos cenários construídos e suas relações de sentido], atravessam as diversas operações dos sujeitos-artistas, e aparecem frequentemente como elementos constitutivos de diversas obras. Pesquisando sobre a questão da visualidade na Amazônia, Osmar Pinheiro vai destacar que:

> as organizações cromáticas que informam as pinturas de fachadas e embarcações oriundas da tradição mestiça… presentes também na geometria de papel de seda dos papagaios… revelam as condições particulares de uma outra ordem… o suporte da obra é a casa, o barco, o boteco, o brinquedo… a construção de barcos, canoas, remos, instrumentos […] Os processos técnicos que envolvem a construção de objetos, as resinas, pigmentos, entrecascas de árvores que são papéis artesanais, variedades de madeiras e cipós. Os ensinamentos de um a tradição da cor, cujo requinte e sofisticação, remonta às práticas da arte plumária indígena; E sobretudo, a riquíssima iconografia impressa em inumeráveis artefatos culturais. História sensível. Cosmovisão. Símbolos e signos de um modo de relação com o mundo e com a vida [PINHEIRO, 1985, p. 96–97]

Esses elementos identificados por Pinheiro, vinculados a uma visualidade de caráter popular, que ocupam espaços na vida cotidiana — e não nos sistemas de arte — fazem parte da estrutura dos cenários nos quais se encena a vida amazônica, e, portanto, constituem singularidades inscritas nas paisagens por onde transitam os indivíduos e grupos, incluindo artistas com acesso as instituições artísticas. Durante as décadas de 1980/90, esses elementos constituíram um universo de referências amplamente utilizado pela moderna tradição amazônica, que fazia da "presença de formações sintáticas e semânticas amazônicas"[63] uma de suas estratégias de figuração. Nas artes visuais essa operação significou o *remix* das relações cromáticas, das tipografias, dos instrumentos tradicionais, e das matérias utilizadas em artefatos populares, em trabalhos plásticos cujo reconhecimento pode ter advindo da capacidade —

63 / CASTRO, 2012, p. 24



/ Arraial, 1984. de Emmanuel Nassar. Acrílica sobre papel, c.i.d. 19,50 cm x 23,50 cm [fonte: Enciclopédia Itaú Cultural]

diretamente relacionada ao deslocamento desse repertório visual para o campo especializado da arte — de transformar o que era "exótico" no mundo, em originalidade "na arte"[64]. Entretanto, a partir da virada do século, parece haver um giro procedimental na prática artística. Da apropriação de aspectos dessa visualidade popular como elementos icônicos a serem utilizados na composição das obras, começa a surgir uma série de trabalhos nos quais as materialidades mesmas disponíveis no território amazônico passam a ser deslocadas para dar corpo ao objeto artístico.

- - -

64 / LOUREIRO, 1985, p. 119

/ Eldorado, 1997. de Klinger de Carvalho. Instalação feita em frente ao Ministério Estadual de Justiça do Pará [fonte: perfil do artista no Instagram]

Quando Klinger, em 1996, realiza um trabalho em memória aos 19 trabalhadores sem-terra assassinados no massacre de Eldorado dos Carajás, o faz por meio da construção de estruturas em pau-a-pique, técnica comumente utilizada na arquitetura vernacular da Amazônia rural[65]. Klinger, que desde 2002 reside na Alemanha, e tem atualmente desenvolvido trabalhos escultóricos em madeira que misturam carteiras escolares típicas do Brasil das décadas de 1980–90 a restos de árvores mortas, de modo que mesmo a distância, o território volta ainda que como reminiscência. *As Castanheiras de Eldorado dos Carajás*, outro trabalho em homenagem às vítimas do massacre de Eldorado, é composto por 19 castanheiras mortas, queimadas pelo processo de expansão latifundiária no sudeste do Pará. Os trabalhadores sem-terra do Assentamento

- - -

65 / O termo rural aqui é utilizado para demarcar uma diferença em relação às arquiteturas tradicionais dos povos indígenas. Neste caso, tratando-se mais de um tipo de arquitetura popular comum em períodos mais recentes de ocupação do território, mais vinculada ao campesinato

17 de Abril, do Acampamento 26 de Março, e o dramaturgo Dan Baron, encontraram na natureza local — em processo de supressão — as qualidades poéticas necessárias para defender uma memória que "está sendo permanentemente roubada, fabricada e re-fabricada, em imagens e museus a serviço do mercado"[66]. O intuito político de construir um monumento para lembrar às vítimas do massacre, e, portanto, tensionar a semântica das narrativas hegemônicas, encontra no corpo espacial singular da região amazônica material para sua sintaxe *poe[lí]tica*[67]. Se por um lado a crítica decolonial nos tendencia a observar a produção artística a partir do prisma fornecido pela análise do discurso, é também verdade que o próprio olhar da arte e da cultura material, podem sugerir caminhos para pensar as especificidades de uma arte desde a Amazônia. Se o interesse nos contornos deste projeto é pensar as relações arte-território na Amazônia contemporânea, não nos parece conveniente que essa perspectiva formalista, ainda que historicamente mais vinculada a uma matriz moderna/eurocentrada, seja ignorada.

É nas árvores vivas que Roberta Carvalho vai projetar retratos de rostos amazônicos invisibilizados. É na copa da floresta que os retratos projetados ganham vitalidade. É através da utilização de rejeitos de madeiras de embarcações amazônicas, quase em estado bruto, que Marcone Moreira vai desenvolver grande parte do seu trabalho pictórico-escultórico. É por meio de emulsões fotossensíveis à base de urucum e jenipapo que *Memorial da Terra* reproduz imagens de vítimas de conflitos na Amazônia. São madeiras apreendidas pelo IBAMA que viram matrizes pra Francisco Vera Paz produzir xilogravuras de grande formato. É sobre um fundo pigmentado com cumaté que avançam muitas das figuras pintadas por Jaider Esbell na série sobre seu avô Makunaîmi. Foi através das observações realizadas pelo Prof. Nelson Sanjad, que o foco discursivo que vinha sendo exercido nesta pesquisa, abriu espaço para uma análise multifocal, atenta também aos aspectos formais da produção que vinha sendo mapeada.

- - -

66 / ver texto sobre o Monunento de Eldorado dos Carajás, na segunda parte deste livro

67 / Termo foi trabalhado por Fernando de Padua em sua dissertação Cidade, processo de criação e intervenção: práticas poe[lí]ticas na dimensão ordinária da experiência estética, para caracterizar um fazer artístico que se dirige a intervenção no interior dos processos sociais

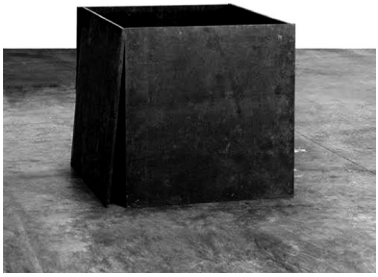
/ Arte e Natureza Nº 1 - Da Série Symbiosis - Fotografia - 2011. de Roberta Carvalho [fonte: perfil da artista no Prêmio Pipa]

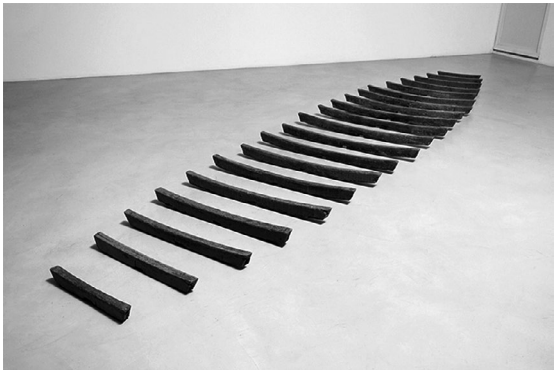
Essa provocação me levou de volta aos teóricos da arte, que vinham sendo negligenciados em relação aos teóricos do discurso. A Amazônia contemporânea, em toda sua singular multiplicidade, é parte de um mundo que se homogeniza, ao mesmo tempo, em que favorece os processos de diferenciação. O desenraizamento que se estabelece na alta modernidade, abre espaço para *processos ativos de identificação* [GIDDENS, 2002]. O processo de homogeneização — sempre incompleto — que vai se estabelecendo nos centros urbanos com a disseminação do capitalismo mundial integrado, transforma as culturas locais em dispositivos de resistência, "nossa resistência é nossa cultura", vai afirmar Ademir Kaba em entrevista ao Coletivo Amazônia em Chamas[68]. Nesse lugar paradoxal, histórico, entre integração e isolamento, entre o universal e o particular, os artistas em atividade na Amazônia, herdeiros de um modernismo que chega sem que se concretize um processo de modernização, dialogam com a arte contemporânea dos centros do mundo,

- - -

68 / Vídeo Ademir Kaba, publicado pelo coletivo Amazônia em Chamas, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pstI8lcLqf8. Acesso em 04 de Agosto de 2023

transformando as especificidades territoriais em potência. Se arquivos históricos vinculados a formação do território viram substrato para a produção de discursos críticos, as qualidades físicas do espaço geográfico, as disputas travadas em torno das riquezas do território, bem como os elementos simbólicos da paisagem, viram substrato para a produção formal. Caminhos nem sempre separados, ambos se configuram também como tática de inserção [por parte dos artistas], e fator de cooptação [por parte dos aparelhos institucionais].





/ Apoio de uma tonelada [castelo de cartas], 1968-69. de Richard Serra [fonte: do livro Arte Contemporânea – uma história concisa, de Michael Archer / Expansão, 2013, madeira de embarcação, dimensões variáveis. de Marcone Moreira [fonte: perfil do artista no site do Prêmio Pipa]

O mesmo procedimento aplicado por Richard Serra em 1965, quando o artista leva à galeria chapas pesadas de metal que se apoiam mutuamente para formar um cubo, é utilizado por Marcone Moreira, ao se apropriar de restos de madeira de embarcação para produzir as peças da série *Terceira Margem* [2013]. A razão da mesma técnica — de apropriação e arranjo — resultar em obras plasticamente tão distintas, pode ser explicada a partir do contexto no qual o ato de apropriação material se deu. Richard Serra, alemão baseado em Nova York, herdeiro direto da escola minimalista de Robert Morris e Carl Andres, vai explorar os materiais industriais frios do alto capitalismo em processo no norte do

mundo. Moreira, atuando desde o cruzamento dos rios Tocantins e Itacaiunas, encontra na organicidade das madeiras coloridas de barco em degradação a matéria para suas obras. Quando expostas, as obras de Serra e Moreira *indiciam*[69] os territórios de onde emergem. Um mesmo procedimento, duas presenças. Cabe ainda dizer que, se as peças que compõe *Terceira Margem* não tocam de maneira objetiva em questões mais vinculadas ao processo colonial de ocupação e exploração da Amazônia, se vinculando mais a uma tendência que procura por uma visualidade Amazônica [já bem mapeada por Fábio de Castro], não deixa de ser um excelente exemplo de como, o prisma puramente formalista, também pode fornecer elementos para pensar modos diversos de fazer arte georreferenciados, cujas singularidades estéticas provém de agências que escapam ao domínio total da intencionalidade de um sujeito-artista, mas que se deixam impregnar pelos *acasos* que emanam de uma determinada experiência de lugar.

O mesmo Marcone Moreira, produziu no Paço Imperial das Artes o trabalho *Território* [2016], que consistiu na montagem de um quadrado construído com porteiras recolhidas de fazendas e que cerca um espaço vazio. Marabá, a cidade do artista, é a principal cidade do sudeste do Pará, localizada no arco do desmatamento, região mais impactada pelo *processo de supressão da paisagem* diante do avanço do processo colonial-capitalista em tempos recentes.

> Os programas institucionais implantados a partir da década de 1960 deram origem a uma motivação ainda mais impactante para a transformação das paisagens amazônicas, que se somou à anterior. A partir desse período, a extração dos produtos florestais passou a ser uma atividade secundária, para dar lugar a uma lógica de supressão da floresta para introdução de novos elementos na paisagem, que continuariam sendo produzidos e retirados para atender a um contexto externo. Além disso, o espaço passou a

- - -

69 / Segundo Charles S. Pierce, "a mais importante divisão dos signos faz-se em Ícones, Índices, e Símbolos… Um signo por Primeridade é uma imagem de seu objeto… deve produzir uma ideia Interpretante". Dentre os vários exemplos que o autor utiliza para especificar o conceito de signo-índice, nos parece especialmente interessante o que trata da fotografia, "especialmente as do tipo instantâneo, são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Essa semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza" [PIERCE, 2000, p.64–65]. Um signo-índice, nesses termos, opera, portanto, por meio de uma conexão física com seu objeto referente. Phillip Dubois, em O Ato Fotográfico, parte desse pressuposto para caracterizar a especificidade indicial da fotografia

> ser delimitado em propriedades privadas, que só seriam reconhecidas em função da supressão da floresta para dar início às atividades produtivas. Dessa forma, houve um crescimento exponencial na escala espaço-temporal das transformações das paisagens. Enquanto toda a história de ocupação humana até o ano de 1970 tinha acumulado cerca de 120.000 km² de supressão da floresta, apenas entre os anos de 1995 e 2005 foram desmatados mais de 220.000 km² (INPE 2008) [LUI, MOLINA, 2009, p. 12]

Em *Território*, Marcone não só produz um discurso que se utiliza do lugar institucional da arte para demarcar um enunciado que tensiona narrativas favoráveis ao latifúndio, como o faz através de matérias que o próprio processo de supressão da paisagem torna disponíveis. Portanto, estar atento às diversas possibilidades de interação entre a colonialidade do território, e os processos artísticos na Amazônia contemporânea, pede um olhar aberto a pesquisa, que não defina uma rota unívoca anterior ao trajeto investigativo. Bruno Latour, em *Jamais Fomos Modernos*, nos chama atenção para a problemática da compartimentação do conhecimento em três repertórios distintos: dos fatos, do poder, e do discurso, argumentando que, embora detentoras de alguma eficácia — quando manipulados separadamente — se mostram insuficientes para lidar com os híbridos que a modernidade multiplicou, "o menor vírus da aids nos faz passar do sexo ao inconsciente, à África, às culturas de célula, ao DNA, a São Francisco"[70]. Contra o que o autor chama de tripartição crítica, o sociólogo francês propõe a *noção de rede*, "mais flexível que a noção de sistema, mais histórica que a de estrutura, mais empírica que a de complexidade. A rede é o fio de Ariadne destas histórias confusas"[71]. Da encruzilhada onde essa pesquisa se encontra, *seguir os atores* — como sugere Latour — por onde estes possam nos levar, parece ser a atitude mais sábia. Aspectos de semântica e de sintaxe saltam e se misturam de maneira não hierarquizada. Teorias formalistas e teorias do discurso tendem a se complementar, de modo que, com estas ferramentas de análise engatilhadas, cabe antes estabelecer as linhas de ação para a coleta e manipulação dos dados.

- - -

70 / LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. São Paulo: Editora 34, 1991 p.8
71 / Idem

- - -

Arqueologia de registros e relatos;
Cartografia ativa dos produtos e dos processos

Uma vez situados no problema-encruzilhada das relações arte-território, há que se escolher um caminho metodológico. Duas direções saltam a primeira vista: na primeira, a pesquisa realizaria uma análise do discurso, buscando as regularidades que constituem uma possível unidade discursiva imanente no corpo heterogêneo da produção artística contemporânea. Nesta perspectiva, aspectos referentes às dinâmicas do território — baixo dimensões específicas de colonialidade — seriam tomados como elementos reguladores dos enunciados em circulação no campo da arte. Dessa regulação — atravessada por singularidades — surgiria uma formação discursiva que conferiria a arte contemporânea produzida na Amazônia características poéticas próprias; na segunda, a pesquisa olharia para a produção artística contemporânea sob o prisma da forma. Encararia o objeto artístico como um "corpo de dados constituído por partes, um grupo de unidades determinadas por outras unidades", buscando pensar a "manipulação das unidades básicas através de técnicas e sua relação compositiva com o significado pretendido"[72] em seus distintos níveis — do input visual, do material representacional, e da estrutura abstrata — objetivando através dessa decupagem dos modos de composição alcançar a diversidade poética emergente no universo analisado em sua especificidade. Ao se debruçar sobre o processo poético [sobre os indivíduos e grupos em criação], a forma [a obra/composição] seria tomada como um organismo que resulta de um processo de formação dentro do qual produção e invenção são inseparáveis. Uma vez que formar significa fazer inventando o modo de fazer [PAREYSON, 1993], os ensaios empreendidos pelos artistas em direção aos seus resultados constituem um percurso observável capaz de visibilizar a variedade dos modos de produção em andamento no recorte abarcado. Trajeto georreferenciado, um mapeamento desses modos

- - -

72 / DONDI, Donis A. A sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins, 2003, p. 2-3

de fazer/inventar traria à luz os acasos da criação [OSTROWER, 1995] que emanam das encruzilhadas singulares desse território-enclave, no qual forças antagônicas disputam não apenas narrativas, mas também recursos materiais, operando transformações no estado de relações dos corpos [humanos e não-humanos], alterando os modos de vida, a materialidade dos espaços, e os sentidos atribuídos às paisagens, nas quais os artistas vão buscar os elementos materiais para suas produções.

Ambos os caminhos parecem possíveis e promissores. De um lado, a *análise do discurso* favorece a percepção de como a produção artística tem enunciado a Amazônia, tencionando ou reificando formações discursivas hegemônicas. De outro, a decomposição da obra por meio dos elementos da *sintaxe visual*, e dos processos poéticos sob o prisma da *formatividade*, possibilitam perceber como esses enunciados tem adquirido a materialidade de objeto artístico. Tomadas isoladamente, ambas as perspectivas se mostram insuficientes para dar conta do que se pretende.

Tão pouco a simples crítica à dicotomia semântica/sintaxe, forma/conteúdo, matéria/discurso, parece bastar para tornar nítida uma metodologia para esta investigação. Contudo, essas polaridades podem se retroalimentar, em movimento de inteiração, fornecendo um permanente alerta à pesquisa sobre os perigos das binaridades modernas e suas tendências a especialização, oferecendo uma prática de liberdade que opera uma escolha alternativa às suas deficiências. Quando falamos de uma produção artística georreferenciada, ou de dinâmicas territoriais presentificadas no campo da arte; quando acrescentamos ainda camadas de colonialidade em meio a esses processos, estamos lidando com o que Bruno Latour chama de *híbrido*, o que significa dizer que o trabalho de purificação relativo à prática moderna — que compartimenta os campos do saber em umas disciplinas dedicadas exclusivamente ao social [cultura] e outras ao mundo material [natureza] — perde o sentido [LATOUR, 2013]. A encruzilhada na qual nos encontramos oferece múltiplas direções possíveis. Não se trata, portanto, de eleger uma em detrimento da outra, mas sim de caminhar atento às possibilidades, já que o que se pretende é dar conta de uma descrição

densa do campo de relações que constituem essa encruza. Aqui, outra vez, Latour é acionado:

> a última coisa a fazer seria limitar de antemão a forma, o tamanho, a heterogeneidade, e a combinação de associações… cumpre seguir os próprios atores, a fim de descobrir o que a existência coletiva se tornou em suas mãos, que métodos elaboraram para sua adequacão, quais definicões esclareceriam melhor as novas associações que eles se viram forçados a estabelecer [LATOUR, 2012, p.31]

Deste ponto, fica claro que o trabalho começa pela formação de um banco de dados que possibilite qualquer tipo análise por vir. Esse processo de coleta de dados ancorou-se em dois pressupostos teórico-metodológicos: primeiro na revisão que o conceito de documento sofreu no campo da história:

> el documento no es, pues, ya para la história essa materia inerte a través de la cual trata está de reconstituir lo que los hombres han hecho o dicho… no se trata de interpretalo, ni tampoco determinar se es veraz y cual sea su valo expressivo, sino trabajarlo desde el interior y eraborarlo… la historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte em niveles… trata de definir em el próprio tejido documental unidades, conjuntos, series, relaciones [FOUCAULT, 1970, p.10–11]

Segundo, na prática da História Oral, que "permite obter e desenvolver conhecimentos novos e fundamentar análises históricas com base na criação de fontes inéditas", possibilitando a produção de uma história do tempo presente que encontra apoio não apenas em registros materiais, mas também na "visão e na versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais"[73], isto é, do âmbito subjetivo relacionado à prática dos artista que partilham esse território de vivência e pertencimento:

> A singularidade de conviver com testemunhos vivos […] condiciona o trabalho do historiador [do tempo presente], coloca obrigatoriamente em

- - -

73 / LOZANO, Jorge E. Prática e estilos da pesquisa na história oral contemporânea. In: Usos & abusos da história oral. Rio de Janeiro: FGV, 2006, p. 16

> foco os depoimentos orais… como memórias que espelham determinadas representações… visões de mundo de determinados grupos sociais na construção de respostas para os seus problemas" [FERREIRA, 2006, p. 324]

O primeiro pressuposto levou a uma *escavação dos registros*, ao levantamento de obras no campo das artes visuais, produzidas entre 1999 e 2022, que trazem em seus processos poéticos e estéticos elementos que interessam a esta investigação. Aspectos discursivos e formais se converteram em critérios de seleção. De maneira não-hierarquizada, funcionaram como vetores para a formação de um recorte a ser analisado dentro da vasta produção em artes visuais emergentes na região amazônica do século XXI. Após percorrer uma extensa bibliografia dedicada à arte na Amazônia[74], 10 trabalhos/artistas foram selecionados para constituírem um recorte fragmentado dessas esquinas por onde transitamos. Menos uma imagem panorâmica, mais um mosaico de fotografia de detalhes, cujo todo, apenas um olhar atento pode [re]imaginar. O segundo, buscou os artistas produtores desses 10 trabalhos, para a realização de *entrevistas* [registradas em áudio], nas quais relatam aspectos dos processos de criação das obras em relação aos contextos sociais, ambientais, e políticos de onde emergem. Ao final dessas duas operações, esta investigação se deparou com o desafio de manipular esse arquivo multimídia [de imagens e áudios] objetivando a testagem das hipóteses apresentadas. A forma assumida pelo segundo capítulo que segue, é resultado das escolhas metodológicas realizadas para o manuseio desse arquivo, ao mesmo tempo coletado e produzido.

- - -

74 / [MANESCHY, 2007; 2010; 2013], [VIEIRA, 2014; 2018; 2019], [MORKAZEL, 2021], [HERKENHOF, 1985, 2010], [KLAUTAU, 2010;11;12;13;14;15;16;17;18;19;20;21], [VASCONCELOS, 2012], [FLETCHER, 2019]

[PART. 2]

- - -

uma Jornada pela Amazônia do tempo presente
através da Arte Contemporânea
[e vice-versa][...]

[. . .]

Encruzilhadas tem múltiplas entradas e saídas, cabe, portanto, encontrar "um ponto de entrada em contextos amplos e tentar construir uma linha de pensamento que problematize os contextos imbricados a partir desta entrada"[75]. Diante das infinitas possibilidades que o banco de dados a seguir nos oferecia, fiz a opção por um *método cartográfico* de manejo, partindo da condição de pesquisador-afetado, para a produção de uma *pesquisa-intervenção*, isto é:

> uma experiência ancorada no real, a fim de explorar territórios existenciais, que transbordam indivíduos e os seus corpos, tornando-se instrumentos para ir além da própria história individual […] Não é um instrumento de reflexão, mas de mobilização; não é um meio de reproduzir uma realidade supostamente pré-existente, mas um operador de exploração e descoberta criativa de novas realidades […] a cartografia exige um relato estético das nossas experiências […] mapas funcionariam como um meio de experimentação para um encontro entre arte, filosofia e política [FALABELLA e THURLER, 2021, p.317]

Com o acervo que esta pesquisa tinha em mãos, optei por uma prática de *montagem* ativa, tentando visibilizar as variáveis em conexão. Mediante um processo de *arranjo e composição*, de *corte e colagem* — cujas referências podem ser encontradas nos manifestos dadaístas, nos *cut-ups* de Bourroghs, nas colagens de Gê Viana e Moara Tupinambá, no manejo arquivístico de Denilson Baniwa, nos *samples* e *remixes* da cultura hip-hop. As próximas páginas tentam desenhar "caminho possível forjado no encontro entre narrativas e trajetórias heterogêneas"[76]. Este segundo capítulo se estrutura em 10 blocos que giram em torno de trabalhos específicos, mas que por vezes se expandem para um panorama ampliado da produção de um artista. O texto segue uma estrutura cronológica — que o leitor pode ignorar para transitar como queira — que vai de 1999 a 2022. Cada bloco apresenta imagens dos trabalhos coletados, seguidos de textos construídos a partir da *remixagem* de tre-

- - -

75 / FALABELLA, Gustavo, THURLER, Djalma. A cartografia como possibilidade de pesquisa em arte. In: Art Sensorium Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, 2021, p.320

76 / FALABELLA e THURLER, 2021, p318

chos retirados da íntegra de entrevistas realizadas com os artistas. A exceção do bloco que trata da cartografia Mapazônia [trabalho no qual participei como co-autor], ao longo do capítulo, me reservo apenas a *função de montador*. Minha interferência [consciente] enquanto editor busca pôr em destaque os pontos de contato em meio as diferenças. Ao longo de cada texto, são acrescidos conteúdos externos as entrevistas, sob a forma de citações recuadas e notas de rodapé, sempre que estes corroborem para a construção de um campo comum.

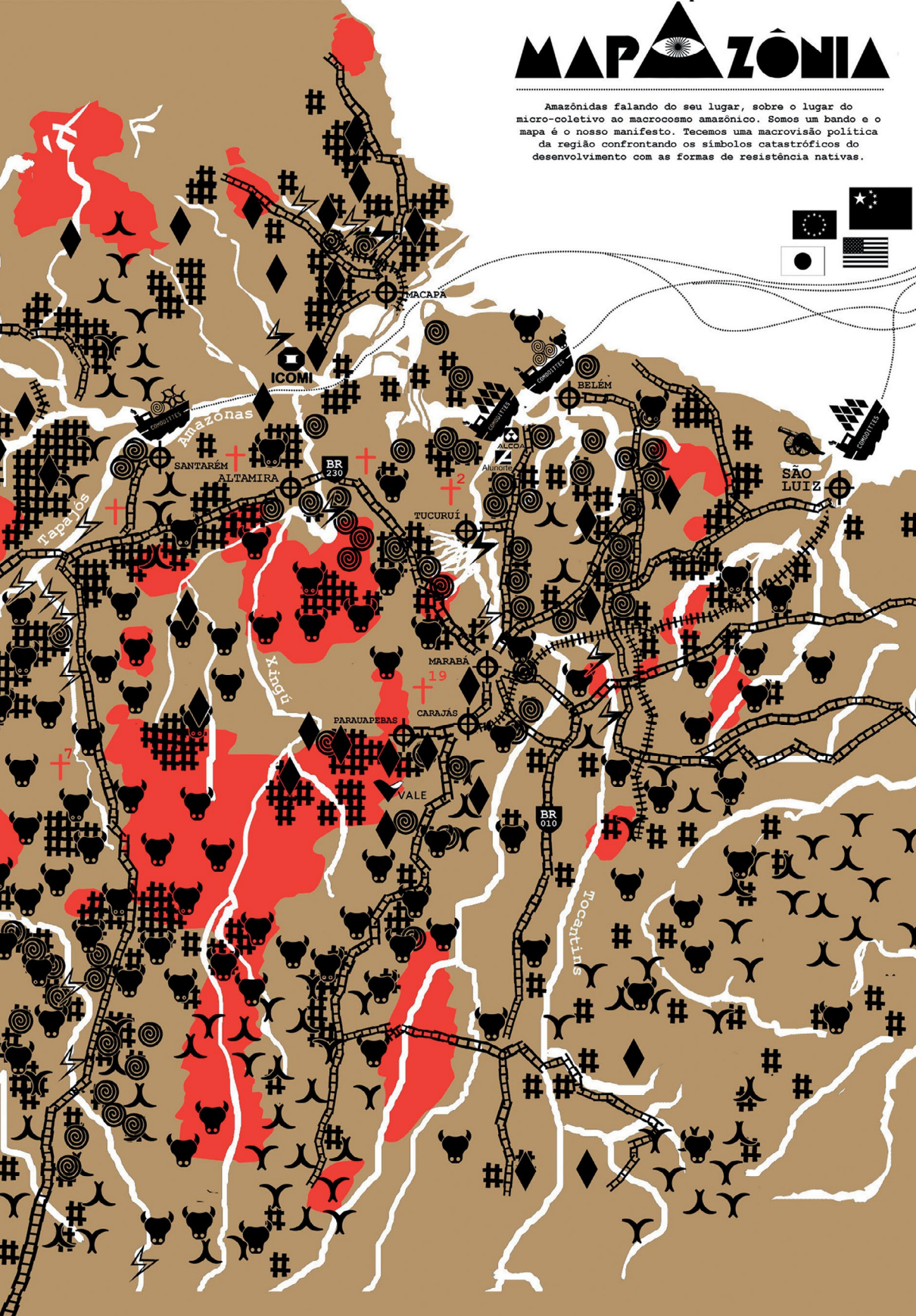
Há ainda outras duas exceções. Os textos que tratam da produção da fotógrafa Paula Sampaio, e do artista indígena Jaider Esbell, embora construídos a partir da mesma metodologia, não partiram de entrevistas realizadas por esta investigação diretamente com os artistas, mas de falas públicas já disponíveis na rede mundial de computadores. No caso de Jaider, dado o falecimento do artista em 2021. No caso de Paula, por considerar que haviam materiais públicos suficientes para proceder uma montagem satisfatória. Nesses casos, a pesquisa fornece os links de todas as entrevistas públicas de onde foram coletados os trechos que compõem os textos que seguem. Em todos os outros, a íntegra das entrevistas [em arquivo de áudio bruto] está disponível em *https://www.4shared.com/s/fv9hpdHPfge*, para efeito de consulta, permanecendo o uso restrito, condicionado a autorização dos artistas entrevistados.

/ Exposição Hoximu, de Klinger de Carvalho, 1994. Trabalho realizado em referência ao Massacre de Haximu, uma sangrenta chacina de índios Yanomami, crianças, mulheres e idosos , pegos de surpresa no início da manhã por um grupo de garimpeiros fortemente armados, em meados de 1993, na fronteira amazônica entre Brasil e Venezuela [fonte: perfil do artista na rede Facebook, disponível em https://www.facebook.com/reel/351293697943905]

/ Monumento de Eldorado dos Carajás [fonte: retirada da matéria Caminhos do Brasil, publicada pelo G1, disponível em https://g1.globo.com/brasil/caminhos-do-brasil-caravana-g1/maraba-eldorado/platb/]

/ Na página seguinte: Mapazônia [frente]. Gravura digital e serigrafia, 2012. Giseli Vasconcelos, Luah Sampaio e Hugo do Nascimento - LABCART - e Lucas Gouvêa - QualquerQuoletivo [fonte: disponível em https://issuu.com/giselivasconcelos/docs/mapa_timeline]

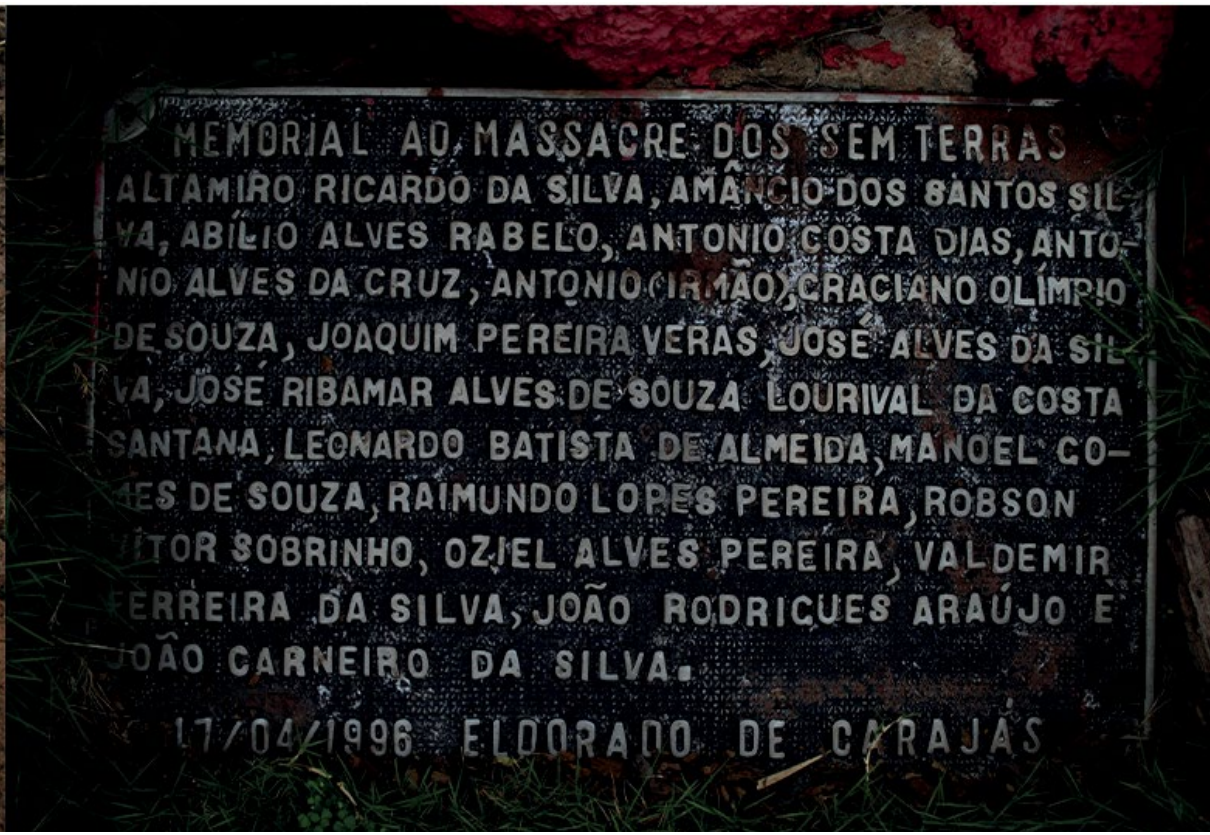
BOA VISTA
Branco
Negro
Solimões
MANAUS
Madeira
PORTO VELHO
RIO BRANCO
12
TERRAS INDÍGENAS
RIOS
CIDADES
ASSASINATOS
EXPORTAÇÃO
BASE DE ALCÂNTARA
FERROVIAS
GRILAGEM
MONOCULTURA DE SOJA
CRIAÇÃO DE GADO
EXTRAÇÃO DE MADEIRA
EXTRAÇÃO DE MINÉRIO
UHE FUNCIONANDO
UHE EM CONSTRUÇÃO
UHE EM PLANEJAMENTO
RODOVIAS


MAPAZÔNIA
Amazônidas falando do seu lugar, sobre o lugar do micro-coletivo ao macrocosmo amazônico. Somos um bando e o mapa é o nosso manifesto. Tecemos uma macrovisão política da região confrontando os símbolos catastróficos do desenvolvimento com as formas de resistência nativas.
MACAPÁ
ICOMI
BELÉM
COMBATTES
Amazonas
SANTARÉM
ALTAMIRA
BR 230
ALCOA
Alunorte
SÃO LUIZ
Tapajós
TUCURUÍ
MARABÁ
Xingú
CARAJÁS
PARAUAPEBAS
VALE
BR 010
Tocantins

/ S11D, ou projeto para salvaguardar pedras, do Duo Raio Verde. Montagem realizada no Arte Pará, 2014 [fonte: sítio web da artista Camila Fialho, disponível em https://camilafialho.com/S11D]

/ Vandria Borari e o trabalho Yupirangaua, participando da exposição This is Forest, realizada em Leeds [UK], em 2023 [fonte: do perfil da artista na rede Instagram, disponível em https://www.instagram.com/p/CyyIMOUMBqV/?utm_source=ig_web_copy_link]

/ Ausente Presença. Díptico fotográfico de Marcone Moreira [fonte: site da Revista Select. Disponível em https://select.art.br/terra-de-arte-meditacao-e-conflitos-maraba/



/ Nas páginas seguintes: Natureza Morta 2, de Denilson Baniwa. Infogravura, 2017 [fonte: de matéria de Jamyle Rkain, publicada em https://artequeacontece.com.br];
Rodovia Transamazônica, Medicilândia - PA, 1990, do Projeto Antônios e Cândidas, de Paula Sampaio [fonte: sítio web da artista http://paulasampaio.com.br/as-rotas/]

1999 /

Monumento As Castanheiras de Eldorado dos Carajás

Trabalhadores Sem-Terra do Acampamento 17 de abril, do Acampamento 26 de março, Manoela Souza, e Dan Baron.

- - -

*[Notas preliminares. Este texto foi produzido a partir do remix de trechos extraídos da íntegra das transcrições das entrevistas realizadas com: Manoela Souza [**MS**], coordenadora do projeto Rios de Encontro, e coordenadora pedagógica da 1ª Edição da construção do Monumento das Castanheiras, no dia 03/02/23, na sede do projeto Rios de Encontro; Maria Raimunda Souza [**MR**], militante do MST, no dia 05/02/23, na sede do Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra em Marabá; Raimundo Gouveia [**RG**], militante do MST, residente do Assentamento 17 de abril, no dia 07/02/23, na varanda de sua residência; e Dan Baron [**DB**], poeta e dramaturgo, coordenador geral do processo de construção do monumento de Eldorado, via zoom, no dia 09/02/23.*

[…]

Aqui é uma região de massacres, Marabá, essa região do sul e sudeste do Pará, de assassinato de lideranças, sindicalistas. Já tinham acontecido outros massacres, como o Massacre da Princesa[77], da Albar… O Massacre de Eldorado ganhou uma visibilidade nacional-internacional, considerando que no dia do massacre, a ação foi filmada pela TV Liberal… isso possibilitou o avanço na luta e na denúncia daquele processo. Só que toda essa ação midiática que é feita tem um tempo... Ele dura, passa um tempo, depois ele não é mais interesse das empresas de comunicação. Então cabe a nós, os movimentos sociais, zelar pela memória, para que esses crimes não caiam no esquecimento. Então o monumento da curva do S, ele surge nessa perspectiva, da gente ter sempre presente essa marca. Que simbologia daria conta de ser, nessa região, a pedra no sapato do latifundiário, da burguesia, das empresas de mineração, que era responsável pelo massacre de Eldorado? [**MR**]. Foi um ano muito cruel, não gosto nem de me lembrar do que aconteceu. Foi um ano de muita agitação, na nossa luta. Aconteceu o massacre, tava minha mulher, os meninos também [**RG**]

- - -

77 / mais sobre o episódio em https://www.cptnacional.org.br/publicacoes-2/noticias-2/104-massacres--no-campo/110-para/3963-maraba-1985

/ Framme da cobertura jornalística do Massacre de Eldorado, realizada pela TV Liberal em 1996 [fonte: retirada do artigo Arquivo N lembra os 20 anos do massacre de Eldorado dos Carajás, publicado em g1.globo.com]

> vi nada, mas ouvi tudo. Dona rita, moradora na curva contou, fiquei três horas embaixo do colchão. As metralhadoras perfuraram a cozinha e os quartos, quando sai encontrei uma estrada de chinelos, sangue e destroços humanos. Queimaram as carteiras de identidades na rua, afastaram os corpos de mulheres e crianças, e confiscaram os vídeos… trabalhadores assassinados nas costas [BARON, 2021, 1:02-1:47"][78]

. . .

Como que a gente pode representar isso, contar uma história?… Apareceu o Dan [Baron], se comoveu com a situação também, veio aqui para nossa região, teve aqui em casa um monte de dia. Ele sugeriu que deveria ter esse Monumento, feito para representar o massacre [**RG**]. A gente poderia ter simplesmente contratado um artista, como as empresas fazem, "a gente quer um monumento disso…", mas não foi [**MR**]. Não era mais Oscar Niemeyer construindo uma maquete com uma visão individual, modernista[79]… estávamos chegando com uma pedago-

- - -

78 / do vídeo *As Castanheiras Lembram (o Massacre de Eldorado dos Carajás) [fonte: publicado no perfil do Projeto Rios de Encontro na plataforma Youtube]*

79 / "Ainda em 1996… Oscar Niemeyer foi procurado pelo MST para desenvolver um monumento que lembrasse o episódio, e em julho daquele ano o projeto já estava elaborado… , resolveu-se instalar o Monumento Eldorado Memória em Marabá, com inauguração no dia 07 de setembro… Foi derrubado ainda em setembro de 1996" [VIEIRA, 2018]

gia, capaz de ouvir, capaz de simbolizar o íntimo, capaz de relacionar o íntimo com o público [**DB**]. Várias reuniões pra gente chegar num acordo de como que poderia ser feito. Até porque o Dan já tinha feito em outras localidades, outros países por aí[80]… alguns movimentos [**RG**]

…

Na época que a gente chegou aqui em 99, era um cemitério de castanheiras mortas de pé. Andava todo esse trecho daqui [Marabá] até Eldorado e só via castanheira morta de pé. Era uma imagem presente. E bem recente do massacre também, eram só três anos depois... E as pessoas tinham esse vínculo, né? De a família ser castanheira, ou de quem era agricultor sem-terra mas já tinha tido essa fase, já que essa região aqui dos castanhais já tava toda destruída, transformada em pasto. Era uma imagem chocante. Muito chocante! Tenho até hoje ela viva [**MS**].

> A ocupação humana contemporânea na região sudeste do Pará teve início no fim do século XIX. O começo dessa ocupação se deu, primeiramente, às margens dos principais rios e teve como atividade econômica predominante o extrativismo vegetal. Porém, a partir da segunda metade do século XX ocorreram mudanças profundas por conta de novos meios de ocupar e produzir a vida nessa região. Foi então que a ocupação passou a ser orientada pelas rodovias e estradas e por uma economia voltada para a exploração madeireira, agropecuária, do garimpo e minerária […] quando no final da década de 1960 o governo federal defende a ideia de que a Amazônia era a "última fronteira" agrícola, com legislação apoiando a pecuária como o modo mais rápido para ocupá-la economicamente, teve início a "era da destruição". Foi então que uma riqueza florestal e ecológica fabulosa foi ignorada, primeiro através extração de madeiras nobres, que geralmente antecede a eliminação da floresta; segundo, através da derrubada e queimada para o plantio do capim para a implantação de fazendas pecuaristas. [MAGALHÃES; BARBOSA; FONSECA; SCHMIDT; MAIA; MENDES; MATOS; MAURITY, 2016, p. 264 e 269]

. . .

Apesar de muita preocupação das autoridades nacionais e internacionais, das castanheiras derrubadas, da devastação das matas, apesar de tudo isso, sempre o pessoal foi cortando e derrubando… quando nós chegamos já era desmatado! Era pasto! As castanheiras que tinham era

- - -

80 / Em seu livro Alfabetização Cultural, publicado em 2004, Dan Baron relata experiências anteriores realizadas na Irlanda e na África do Sul

castanheira morta já […] quando nós chegamos aqui, ela não era uma área produtiva, era improdutiva. Era cheia de juquira. Aqui eles usaram pra tirar castanha. Primeiro o bago, depois a madeira. Gado era pouco. Não era produtivo, mas fizeram muito forte esse latifúndio. Pra gente poder conseguir foi muita briga. Não queriam abrir mão não, apesar de tudo que já tinham sugado de madeira, eles ainda persistiam [**RG**]

> O gado muitas vezes não passava de artimanha para fazer crer que a propriedade já tinha dono e que ali se produzia… particularmente nos últimos anos, o desmatamento pouco tinha a ver com atividades produtivas. Sua natureza era especulativa. Ocupava-se a floresta pública com o intuito de incorporá-la ao patrimônio pessoal — não necessariamente para produzir, mas para vendê-la mais a frente, quando as condições políticas se tornassem favoráveis… Enquanto isso não acontecia, sempre era possível marcar posição salpicando uns bois na terra roubada [SALLES, 2022, p. 72]

…

Quando eles nos convidaram, a mim [Manoela] e ao Dan… convidaram para vir para cá, para poder criar um monumento que pudesse chamar atenção do mundo pelos direitos e justiça em relação ao massacre. Era um monumento pra vir com uma linguagem de denúncia, e pudesse externalizar mundialmente, não só no Brasil, mas que pudesse ir para fora também… nós dissemos, "vamos ver o que pode surgir dessas histórias? O que as pessoas têm para trazer?". Era um pouco essa metodologia. Então a gente chegou sem ideia nenhuma do que poderia ser… foi todo um processo assim de vários movimentos, de rodas de histórias, de trabalhar com teatro, de visitar as famílias. Tiveram encontros, por exemplo, só com as viúvas, só com os mutilados. Na época era tudo muito vivo ainda. Tudo muito presente… nessas rodas de conversa vinha sempre a castanheira [MS] … Nesse sentido, foram eles — e minha capacidade de ouvir isso, a poesia dessa frase — que destacaram a importância da castanheira mutilada, queimada, e tombada [**DB**] … Eles mesmo falavam "ah, essas castanheiras representam também a gente", o corpo que foi mutilado, o corpo que foi queimado, morto [**MS**] … Foi quando Josimar, e outras pessoas dos mutilados, tiraram as camisetas mostrando os corpos, que a gente percebeu, "nós somos as castanheiras, as castanheiras somos nós" [**DB**].

/ As Castanheiras de Eldorado dos Carajás. Memorial-monumento, 1999. [fonte: Framme do vídeo As Castanheiras Lembram, publicado no perfil do Projeto Rios de Encontro na plataforma Youtube]

...

Primeiro veio a ideia e depois, "como a gente vai arrancar essas árvores?" As pessoas começaram a dizer, "eu tenho castanheira no meu lote!". A ocupação era recente, o mesmo que a gente via [no trecho], tava dentro dos lotes, era uma área bem grande da 17 de abril [**MS**]. Não era muito fácil, porque a estrada era muito ruim, mas a gente conseguiu puxar essas castanheiras aí do mato [**RG**]

> vamos dividir em equipes companheiros. Temos apenas uma semana até o dia 17 de abril [...] Com bala na perna, cicatrizes no corpo, Josimar, ex garimpeiro, e líder dos mutilados, serra as castanheiras [...] Quem sabe onde fica Porto Alegre? Salvador? E Belém? Assim confirmamos a posição de cada tronco para definir o contorno do mapa do Brasil, e definir a distância entre as castanheiras [...] procuramos óleo queimado para proteger as castanheiras, "ficarão mais resistentes", explicou Gouvêia. As crianças se entregam, brincando até quase tomarem banho de óleo, enquanto que dois MUKS erguem os troncos. Três equipes de adultos procuram pedras para preencher os buracos de dois metros quadrados [...] Os professores, e alunos da 8ª série, pintam 69 pedras de vermelho para representar os mutilados [...] "vamos deixá-los sensibilizarem e questionarem todos que passam e visitam", respondem os mutilados, "vão começar a dialogar sobre a violência contra a natureza, contra nós, contra os povos indígenas" [...] antes de voltar a agrovila, tiramos esse retrato da equipe da noite, exaustos, emocionados, mas, quietamente realizados" [BARON, 2021, 5:50-9:19"][81]

/ Equipe da noite. Framme do vídeo As Castanheiras Lembram (o Massacre de Eldorado dos Carajás) [fonte: publicado no perfil do Projeto Rios de Encontro na plataforma Youtube]

- - -

81 / do vídeo *As Castanheiras Lembram (o Massacre de Eldorado dos Carajás) [fonte: publicado no perfil do Projeto Rios de Encontro na plataforma Youtube*

…

Depois do Massacre de Eldorado mataram ainda mais pessoas. Mataram Fusquinha Doutor[82]. Mataram Dorothy[83]. Todo mundo disse, "agora, depois dessa, vai freiar um pouco os assassinatos", ledo engano. Eles não brincam em serviço. Continuaram matar muita gente […] Então o MST começa, junto às outras organizações, com a militância, a ter no seu propósito de que o Massacre de Eldorado Carajás nunca deve ser esquecido. Nunca! Pelos requintes de crueldade... As pessoas foram assassinadas à queima-roupa, as pessoas foram presas, foram cercadas dos dois lados, então que isso nunca caia no esquecimento! … Nós no movimento decidimos fazer um Acampamento da Juventude em 2006, trazendo essa vinculação da denúncia, e também do anúncio do sonho, da luta… era a forma da gente também dizer para a sociedade, fazer o diálogo com a sociedade, de que a luta ela continuava, de que a violência, a impunidade, ainda imperavam muito, mas também dizer da nossa disponibilidade de continuar enfrentando, e lutando… Na época, como [o monumento] foi feito já com castanheira mortas, algumas castanheiras já estavam começando a cair, porque foram se deteriorando. O projeto inicial, discutido com as famílias, era que inicialmente o monumento seria com castanheiras mortas, retiradas do território da fazenda da 17 onde era o assentamento — onde hoje é o assentamento, antes era a fazenda — e depois essas castanheiras deveriam ser substituídas por castanheiras vivas [**MR**]. A gente tava idealizando um monumento anti-monumento. Esse monumento que não tava querendo congelar esse momento de tragédia, esse momento de massacre… Não é uma coisa sobre a morte, mas algo que vai celebrando o olhar, a escuta, o toque. A qualidade estética não é relacionada com o valor, com o mercado, nem com uma versão romântica da arte original. A estética, a beleza, em parte é relacionada com esse poder pedagógico de encantar […] não é só para integrar a diversidade de vozes para criar um símbolo coletivo diversificado, profundamente aberto. Não é só isso. Para substituir

- - -

82 / mais sobre o episódio https://mst.org.br/2010/12/21/morte-aos-sem-terra-dizem-donos-de-terras-no--para/

83 / mais sobre o episódio http://memorialdademocracia.com.br/card/assassinato-de-dorothy-stang-choca-o-pais

símbolos autodestrutivos, mutiladores, massacrantes, no imaginário de uma região, a gente precisa de símbolos que tenham poder explanatório, e que também tenham uma ressonância que chama, que aproxima, que encanta… O conceito inicial era deixar as castanheiras desintegrando, abrindo um espaço para mudas — que foram plantadas em 2006, mas o monumento fica distante e ficou impossível cuidar — mas mais profundamente, vem com essa concepção de alfabetização, de que a gente escreve com muito mais do que a caneta… quando as pessoas falaram "a gente tem que restaurar", eu tava já dizendo — quase que de uma forma lúdica/provocadora — isso não é uma reforma, a gente tá mexendo com a memória, a gente tá *editando*, a gente tá revisitando, relendo, com todo o acúmulo. Então a gente combinou todo mundo de chamar de edição [**DB**]

…

A gente foi então para uma reposição de castanheiras… tivemos que ir em outros territórios para encontrar castanheiras mortas… eles já tinham tirado quase tudo quanto era a castanheira dessa região. Teve um tempo que eles queimavam, depois viram que a árvore dava dinheiro, aí vendiam pra madeireira. Então já foi mais difícil, mas a gente conseguiu fazer a reposição em 2006. Lembro que em 2006, os companheiros que foram buscar as castanheiras foram presos ainda… Então tiveram prisões… Os madeireiros eles não barram [**MR**]. Até porque — você sabe — o governo dava total apoio pra eles. Aí eles não frearam muito não [**RG**]. Na época, em 1999, era muito tenso ainda. Tudo muito cuidadoso… tinha muita vigília, muito cuidado. Se chamou imprensa. A BBC fez um documentário. Teve uma coisa de fazer repercussão como forma de segurança. Sempre muita gente junta… tinha muito medo, principalmente as pessoas do movimento [**MS**]. Fazendeiro era passando pra cima e pra baixo. Todo mundo se mostrando, com caminhonete, com arma, com tudo… continuava ainda [**RG**]

…

Em 2006 acabou sendo interessante porque foi uma nova geração que foi la para aquela reforma [do monumento]… dali foi surgindo o

Acampamento da Juventude. Essa obra também foi gerando um movimento de transformação [**MS**]… Agora a gente tá alterando a visão inicial, que era de um monumento anti-monumental desintegrando, e passando para uma série de edições quase geracionais, que reconhece que nós estamos escrevendo na folha da terra com castanheiras… Quando a gente fala sobre edição, a gente tá celebrando uma concepção bem ampla de alfabetização, de como documentar, de como fazer poesia, de como inventar… A gente tá afirmando a inteligência popular, a inteligência da terra, que tu escutou do poeta [Seu Laurindo] que tu encontrou na 17 de Abril. Quando tu encontras Josimar, ou qualquer pessoa do movimento, ou nas tuas raízes camponesas, tu vais encontrar uma poesia que se manifesta no plantio, na coleta, e na generosidade, não é uma poesia chaveada na biblioteca. Eu não falei pra eles "ei, mostra pra mim as feridas", eles falaram pra mim "olha! A injustiça cravada no corpo, olha a evidência", e falaram também, "esse corpo é uma castanheira" [**DB**]. A gente decidiu manter as castanheiras pela simbologia, pela força, a força pedagógica delas, de estar ali, fazendo essa denúncia, e dizer que aqui na Amazônia matam árvores, matam gente, matam rio, e que isso é um projeto da burguesia, dessa burguesia agrária, desses empresariados, do agronegócio, do mineral-negócio, que isso é um projeto [**MR**]… nós estávamos simbolizando a destruição da natureza e a injustiça social, a injustiça ambiental e a injustiça social. O que eu não tava realmente entendendo, é que, mesmo que intuitivamente, a gente tava unindo essas dimensões… A colonização vem distanciando o ser humano da natureza, e transformando a natureza em objeto para explorar, para ser explorado... Acho que isso é fundamental, reconhecendo que a gente tem que resgatar a integração da nossa humanidade dentro da natureza [**DB**]

…

O movimento também não pensa mais o monumento só na sua simbologia, mas também pensa em uma forma de tornar consciente o que o movimento já tem [**DB**]… A gente precisa ir para terceira versão, que é o que a gente já tá debatendo a um tempo. Que material, né? Para não

perder a simbologia? Então assim, a primeira foi castanheira, a segunda foi Castanheira, mas agora a gente precisa algo permanente [**MR**]. Durante a pandemia, sou eu [Dan] quem tá falando "gente as castanheiras estão desintegrando, eu to percebendo que o território é muito vulnerável, com o bolsonarismo, a industrialização acelerada da Amazônia", a gente precisava proteger o território do massacre... O movimento tem dito, "olha, nós não temos condições de transportar castanheiras do outro lado do estado — onde tem mais — a gente não tem condições financeiras de fazer isso", então a gente começou a repensar o monumento como um monumento permanente, mas não de cimento como foi proposto [inicialmente], mas um monumento que pega a *memória da terra*, a memória geológica da terra, pegando pedras de cada assentamento, cada acampamento, cada região do país… Não só um monumento comunitário, com os mutilados, mas criando uma diálogo com a diversidade dentro do movimento, e dentro do Brasil [**DB**]. A gente quer o mesmo formato, para pegar simbologia, só que o material que a gente tá discutindo. O que tá ganhando pra gente fazer seriam pedras… reconstruir o momento agora com pedras. E daí, o nosso lema, Se calarmos as pedras gritarão[84]… Desde 2020 a gente já no propósito, e já discutindo, como é que seria essa renovação do monumento… não tem muito prazo, não... Tem uma brigada discutindo, fazendo os debates, porque também carece de um projeto… a gente teve esses probleminhas do campo do financiamento da arte. O primeiro a gente teve os trabalhadores, os assentados do MST, mas também colaboração internacional. Aí nesse a gente carece… de onde vem essas pedras? A ideia é que, assim como as castanheiras… as pedras também pudessem ser carregadas de sentido, vir de alguns territórios especificamente, que sofreu algum tipo de crime, de violação de direitos humanos, que ela pudesse carregar alguma simbologia [**MR**] … A ideia é que a gente vai ter 19 castanheiras compostas de pedras, mas, ao mesmo tempo, a gente tem as reflexões e sonhos de cada território, dentro do movimento, dentro do país, presentes como uma memória viva, do massacre, mas também

- - -

84 / extraído dos versos finais da poesia A Pedagogia dos Aços, de Pedro Tierra, escrita em 1996, em homenagem aos mártires do massacre

/ Detalhe do Monumento de Eldorado dos Carajás, fotografia digital produzida durante pesquisa de campo em 2023 [fonte: acervo pessoal]

sobre como o massacre se tornou pedagogia… a estética é uma forma de celebrar a capacidade de interpretar. O monumento é um convite a interpretar, assim a gente tá celebrando a inteligência criativa, reflexiva, e explanatória do ser humano. Isso é importante, porque o Monumento, sua ressonância, seu significado, tá conectado com a capacidade de virar um símbolo dentro do imaginário de uma região, talvez de uma conjuntura [**DB**]

[. . .]

2002 /

Desculpem o Transtorno – estamos em obras

Grupo Urucum

- - -

*[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição das entrevistas realizada com Aog Rocha [**AR**] – membro do Grupo Urucum - e Edson Barrus [**EB**] – curador-proponente do Açucar Invertido, acrescido de relatos de Augustinho Josaphat [**AJ**], extraídos de gravações de conversas internas do Grupo Urucum cedidas por Aog Rocha.*

/ Figura ao lado: frammes do vídeo Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=82XaEp-TWn04]]

[…]

Aqui na foz do Rio Amazonas tem muitas árvores derrubadas, pela força da natureza mesmo, pelo assoreamento da floresta, o rio vai derrubando as árvores. A gente descobriu que muitas dessas madeiras são levadas pra Portugal, para a Europa, e viram peças de movelaria. A gente não pode usar essas madeiras! Na verdade, alguns escultores já faziam isso, já coletavam essas madeiras e faziam essas esculturas, nas suas oficinas, outros no próprio rio, uma galera que faz artesanato ali na orla... armam uma lona e ficam esculpindo lá mesmo… aquelas esculturas para pôr em mesas… A gente decidiu fazer isso [**AR**]

> a preocupação que a gente tem é exatamente a questão de colocar o aproveitamento desse material, dessa árvore que é derrubada com a força das águas… é uma possibilidade pra novas aberturas no nosso ramo de trabalho…[JOSAPHAT, 2002, 0:52" — 1:05"][85]

. . .

Desculpe o transtorno estamos em obras, que é um trabalho fantástico, é um trabalho que parte do Arthur [Leandro], que tinha esse conhecimento no Rio de Janeiro… Tinha la um projeto chamado *Açúcar Invertido* [**AJ**]. Eu e Arthur éramos bem amigos. Ele era meu fã número único. A FUNARTE estava totalmente desativada, e queria ganhar um fôlego. Fui convidado pra fazer uma curadoria. Quando eu cheguei com

- - -

85 / do vídeo *Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube]*

meu projeto disse que eu não queria fazer uma exposição, eu queria fazer uma Quarentena[86]. O projeto foi aceito. Nessa conversa com Arthur — ele já vinha querendo trazer esse trabalho para São Paulo — a gente resolveu trazer pra FUNARTE. Ele percebeu o ganho de fazer isso numa instituição nacional, eu percebi a dimensão do trabalho. Resolvemos fazer. Quando eu pensei o conceito do *Açúcar Invertido*, a gente trabalhou o conceito de rotação negativa. Tava um momento bem político entre a classe artística e a inatividade ou a obsolescência das instituições. Quando eu desenvolvo esse *conceito de rotação negativa*, eu digo pra mim que aquilo seria um momento em que *os artistas não positivariam a instituição, mas eles usariam a instituição para experimentar*… A gente usaria a instituição como a gente bem-quisesse, pra poder se formar, pra poder ter ideias. Era um momento nosso. Dentro dessa noção e da ideia de horizontalidade, de quebrar toda a verticalidade. A gente abriu as portas de uma instituição que geralmente é fechada. Eu não conhecia o *Grupo Urucum* até o dia que eles chegaram. Foi uma confusão. As toras chegam no prédio Gustavo Capanema num domingo. Só tinham os policiais lá, a guarda, não tinha ninguém pra receber. O caminhão chega e joga as toras. Na segunda-feira, quando a gente começa, tá uma confusão. É muito caótico o processo todo… Em nenhum momento eu dei um roteiro do que a gente ia fazer porque nem eu sabia [**EB**]

. . .

O Urucum chega pra abrir esse evento com muita força. Eram vários coletivos que iriam reunir lá, e por coincidência o Urucum abre esse

- - -

86 / "Em 2002, durante a mostra "Açúcar Invertido", ocorrida na Galeria da FUNARTE, no Edifício Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro, o artista Edson Barrus - que atuou como propositor dessa exposição processual e compartilhada - formulou o conceito de "arte deSOUvida". A ideia era que o acontecimento se tornasse mais importante do que o acontecido. De que a ação fosse tão ou mais importante do que quaisquer objetos produzidos, induzindo a continuidade do processo. Entre os trabalhos que chamaram atenção do que foi considerado mais uma "ocupação" do que "exposição", estavam as toras de madeira vindas do Amazonas, serradas paulatinamente durante a mostra, até se tornarem pó-de-serra, em uma ação performática do grupo "Urucum". Resgatados das correntezas de rios, os troncos foram transportados por caminhões até o prédio da FUNARTE e, assim, ocorreu o trabalho "Desculpem o transtorno, estamos em obra". Os artistas, vindos da região amazônica, passaram toda a temporada da "quarentena" (uma analogia com a palavra sintoma, retirada do repertório hospitalar) no Rio de Janeiro, motosserras em punho, produzindo cotidianamente a performance". Trecho de Rubens da Silva, no artigo Performance no objeto e ampliação das bordas da arte no campo expandido, de 2019, p.8-9.

evento. A gente recolhe troncos que flutuam na beira do Rio Amazonas, jogado pela força das águas, pelo chamado fenômeno das terras caídas[87], que vai destruindo… a gente pega, transporta numa carreta para o centro do Rio de Janeiro, pra sede da FUNARTE, e põe no primeiro piso do prédio da FUNARTE, e trabalha com motosserras esculpindo [**AJ**]. O IBAMA cedeu 5 motosserras pra gente dessas apreendidas por eles de madeireiras ilegais. A gente botou esses troncos numa carreta e pegamos um avião atrás. A cada dia que nós íamos lá pra sede da FUNARTE nós tirávamos um pedaço de madeira com as motosserras [**AR**]… até não sobrar mais nada, só a serragem. A gente escolhe uma madeira que tem um cheiro característico de cocô quando ela tá molhada, e essa madeira já vai daqui toda encharcada. Como se não bastasse, a gente ainda pega regador e molha todo tempo a serragem, pra ficar o cheiro de cocô mesmo, pra ficar aquela bosta, que ainda é a bosta da questão de como se lida com a cultura nesse país [**AJ**]… O cheiro era tão forte que atrapalhava a galera que tava comendo lá. Nessa semana tava rolando um evento da própria instituição, e os caras vieram pedir pra gente parar porque lá funcionava o restaurante. Vieram pedir pra gente parar de serrar porque tava atrapalhando. A gente disse, "não a gente tá num processo de trabalho" [**AR**]. Tem encontros que são simbólicos porque a instituição já é carregada de simbolismo… O salão, que também, seria nosso, eles usaram para os *100 Anos do Modernismo nos Trópicos*, era aniversário de morte do Lúcio Costa. Um evento com arquitetos, historiadores… Aí chega o *Urucum* com as motosserras… O auditório tendo um encontro extremamente formal de conversa, e começam as motosserras do *Urucum*… Eram só 40 dias. Era um momento que era pra ser turbulento mesmo. Eu nuca tive medo de artista porque artista não faz mal pra ninguém. Só quem tem medo de artista são os burocratas da arte [**EB**]

. . .

- - -

87 / "Terras caídas é um termo utilizado pelas populações ribeirinhas da região amazônica para designar o processo natural de erosão fluvial. Esse fenômeno é o principal responsável pelas transformações na paisagem ribeirinha e por causar diversos danos socioambientais" [LIMA, J.S.; FREIRE, L.M, 2018]

A gente não tava simplesmente esculpindo a madeira ali, a gente tava destruindo os pilares da instituição FUNARTE, porque a instituição FUNARTE não existe pra gente do norte. Naquela época não existia. A gente tava destruindo os pilares da FUNARTE pra que se criasse uma nova instituição que contemplasse todas as regiões, inclusive a gente do norte [**AR**]… A gente leva esses troncos pra lá, pro primeiro piso do prédio Gustavo Capanema — que é um prédio que o engenheiro é o Lúcio Costa — e simboliza como se a gente tivesse cortando a estrutura, a base da instituição podre que no momento não funciona e não funcionava para os artistas [**AJ**]

/ Frammes do vídeo Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube]

> Ele é isso. Ele é uma reafirmação de identidade, mas ele é um contraponto da instituição também. Quando a gente se propõe a chegar no prédio da instituição federal responsável pelo setor de arte e serrar os troncos até não existir mais nada, nós estamos propondo também serrar as estruturas da arte nacional até não existir mais nada. [MAROJA, 2002, 3:25”-3:47”][88]

- - -

88 / do vídeo *Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=82XaEpTWn04]*

/ Frammes do vídeo Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube]

. . .

Quando a gente vê, a FUNARTE tá filmando tudo. A gente deixou. Pode registrar. Aí a gente começou a pregar nota fiscal do que a gente gastou nas paredes. Transporte de carro, transporte de passagem aérea, alimentação, tudo grampeado la. No final de tudo eles chegaram com um papel pra gente assinar autorizando publicarem um vídeo, e um livro. "Só se vocês pagarem todas as despesas que a gente gastou aqui. Ah, mas a gente não pode fazer isso… Então vocês não vão publicar!" [**AJ**]. Os meninos do *Urucum* não tinham dinheiro. Eles [FUNARTE] não deram a verba que nós tínhamos acertado pro *Açúcar*, por isso que o pessoal foi ficar lá em casa, passando fome todo mundo junto [**EB**]

> a pergunta é um seguinte: porque a FUNARTE não providenciou um almoço pro pessoal do AMAPÁ, a partir do momento que sabe que o pessoal está sem dinheiro e fez um esforço absurdo, fenomenal… porque a FUNARTE não providenciou isso quando alugou o restaurante, alugou pra Livraria Travessa, e tá ganhando com tudo isso, e alugou também para um seminário, quando o espaço era nosso. Esse dinheiro não vem pro nosso bolso [BARRUS, 2002, 1:40" — 2:20"][89]

- - -

89 / do vídeo *Desculpe o transtorno - estamos em obras [fonte: publicado no perfil de Etetuba - Arthur Leandro - na plataforma Youtube, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=82XaEpTWn04]*

. . .

Simbolicamente é muito forte também. É um conflito físico que toca totalmente no simbólico . A gente não permite que ninguém pegue as toras pra levar pra casa. Como o evento foi um sucesso, o pessoal queria pegar as toras — acharam lindas as toras — pra ficar na FUNARTE. Outros queriam levar pra casa como obra de arte, como lembrança… A gente tocou fogo em tudo! Não existe. Acho que ninguém tem nenhuma grama de pó. A gente queria tirar esse lugar do suvenir de luxo da arte, e pra quebrar isso a gente tem que mexer em tudo. Não tem quase nada de lembrança [**EB**]. O quê que o *Urucum* faz com os trabalhos dele? Ele faz uma reflexão. Os trabalhos do *Urucum* eles fazem com que as pessoas comecem a refletir, ele questiona [**AJ**].

> A possibilidade de resistência cultural se apresenta, senão na hipótese improvável de se tornar pura, ao menos na consideração das nossas relações com a natureza, ordem social e seus símbolos, que nos livra da mordaça dos cânones modernistas e nos alforria daquilo que nada acrescenta para fazer soar a voz dos marginalizados no processo controlador de desenvolvimento regional […] No nosso caso, no Grupo Urucum, entendo como um voltar-se pra si que não exclua um expandir-nos para os outros aliados, às ações que visem à consciência de existência, e possa contribuir com a mobilidade social de capacidade transformadora. Entendo esse movimento como o questionamento à autonomia moderna na instituição arte, percebida pela população como pertencente a um espaço separado e sem comunicação com outras esferas da vida que afasta a arte da sociedade para outro mundo onde a arte quer bastar-se em si mesma, essa separação a torna (ela, a arte) entorpecente e inofensiva [LEANDRO, 2012, p.54]

[. . .]

2009 /
Sudários
Francisco Vera Paz

- - -
[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição da entrevista realizada com Francisco Vera Paz — Artista, Escritor, e Doutorando em Educação pela UFOPA.

[. . .]

Então tá, falar sobre o Sudários… eu te mandei alguma coisa das caixinhas de fósforo[90], daquela exposição, aquilo tava acontecendo no mesmo período. No mesmo período também acontecia uma série de trabalhos sobre o Sairé [uma festa popular aqui da região que me interessa muito como fonte de visualidade], e o Sudários participando de tudo isso. Eu tava vivendo naquele período um momento de ebulição criativa e atividade muito intenso […] Eu comecei o trabalho pensando a gravura de uma maneira mais tradicional, ainda que indo para a rua, realizando-a na rua… Essa ideia de estar na rua, que seria um deslocamento de ateliê, foi um ponto de partida. Eu argumentei no meu projeto que eu havia de certo modo criado um subgênero, que eu chamava de gravura urbana. Esse gênero ele pedia uma materialidade específica, um conjunto de estratégias específicas. Quando eu submeti o projeto, é claro que uma parte do processo ele já vai previsto, mas também outra parte foi se revelando no fazer. Eu comecei trabalhar com papel, mas o trabalho com papel foi muito difícil, então eu passo pro tecido. Quando eu passo a fazer as impressões no tecido, começando com tecidos brancos com estampagem em preto — impressões únicas na maior parte das vezes - a gente tem um tipo de ganho muito interessante. Quando a gente consegue a permissão para entrar nos galpões de madeira do IBAMA, essa mudança de escala trouxe outros problemas, eu já vinha com von-

- - -
90 / o artista se refere ao trabalho que compôs a exposição Mosaico Inflamável, realizada no Banco da Amazônia, 2012

/ Figura ao lado / Registro de processo de produção de Sudários, nos galpões de armazenamento de madeira ilegal do IBAMA, 2009 [fonte: retirada do Perfil do artista no Mapa Cultural, plataforma online da SECULT/PA]

tade de experimentar essa saída de visualidade marcada do preto sobre o branco ali naquele projeto. Foi interessante que numa conversa com os artistas — o legal da [bolsa de] experimentação é que você pode apresentar essas coisas, nós da bolsa tínhamos que apresentar — a gente também ouviu sugestões. Eu lembro de ouvir do Geraldo Teixeira, "tenta pensar no negativo, o branco sobre o preto"… esses processos de partilha também ajudaram a caminhar por aí… A gente começou a fazer essas impressões em escala maior, com uma equipe maior, e ao pensar essa escala, a ideia do estandarte foi se ajustando como uma necessidade de colocar essa visualidade num espaço público. Isso também criou problemas. Não seria meramente colocar um estandarte com a sugestão de festa. Então nós criamos esse modelo de estandarte — o quadrado na trave — pra tentar fechar numa visualidade vertical — isso já foi mesmo na criação nossa — essa visualidade vertical que é da árvore, mas que no caso ali representava uma árvore que não estava mais assim, que estava cerrada, derrubada, processada. Na região metropolitana de Santarém mesmo acabaram-se as florestas. Nós temos algumas sobras de capoeira no caminho de Alter do Chão, mas tudo muito frágil. Essa ideia de um estandarte que de certo modo colocasse essa árvore de pé de novo... com sua impressão digital — muita gente falava em digital, via como impressão digital, é uma das interpretações que eu recebi da obra. As pessoas enxergam muita coisa. No meu encontro na Bienal[91] com os mediadores, uma menina me falou "isso aqui é vida e morte"…

Quando eu vou pra rua, o ponto de partida é um trabalho de experimentação artística no sentido duro do termo. Experimentar um ateliê de gravura fora do ateliê. No processo a gente vai *convivendo com esses suportes, com esses corpos vegetais*, vendo aquelas marcas, percebendo esse movimento de retirada do verde vivo… são feridas! São corpos feridos! Quando vira Sudários isso já não é mais uma coisa, não é um pedaço de pau jogado no meio da rua, é vida. É vida violentada.

- - -

91 / Bienal das Amazônias, ocorrida no ano de 2023, dentro da qual o artista apresentou uma série de gravuras

/ Sudários - intervenção na área de armazenamento de madeira ilegal apreendida pelo IBAMA [fonte: retirada do do blog http://cartografiadagravuraparaense.blogspot.com

. . .

Fiz essa instalação de 7 grandes estandartes, de 7 8 metros de altura. A madeira foi doada pelo IBAMA. A gente conseguiu fazer uma ponte entre o Instituto de Artes do Pará e o IBAMA que permitiu a instalação desse trabalho nesse galpão de madeira apreendidas. Na época a gerência do IBAMA era uma pessoa aberta, uma pessoa com vivência cultural, interessada em aproximar a instituição da comunidade, Poliana Santos o nome dela. Todo o processo de diálogo foi muito tranquilo e fluído. Eu ainda consegui retornar naquele lugar pra tirar outras provas. Inclusive tirei uma prova que foi pra uma exposição em Quebec[92]… Santarém tem poucas obras de arte públicas, a grande maioria é dominada por uma espécie de cultura visual da representação. Um peixe gigante que no meio da praça de concreto, um boto enorme, sempre na área central. Esse lugar onde eu fiz a instalação fica em um bairro periférico, o bair-

- - -

92 / Estampe Amazonienne, exposição coletiva de gravuristas paraenses realizada no Centro de Production em Estampe Engramme, em 2010

ro do Laguinho... no limite centro-periferia. Eu não lembro se houve algum movimento dessa natureza na cidade. Foi marcante como uma proposta de arte contemporânea na cidade. Até então, as exposições sempre foram mais convencionais mesmos, em espaços mais organizados pra isso. Em tese não teria data pra desmontar a exposição. A gente teve uma conversa boa com o IBAMA, mas foi depredada. Cinco dias depois de instalada, ela tinha sido rasgada, as traves destruídas. Foi uma depredação geral. A obra foi destruída. Não sobrou nada disso. Houve um tipo de reação violenta ao trabalho que eu não esperava. Quando eu faço a intervenção eu gosto de ver até onde o trabalho pode ir, sem fazer muito alarde. Na época, 2009 se não me engano, a gente não tinha toda essa plataforma midiática, houve algumas respostas, e essa resposta violenta foi uma delas também.

Se eu for falar pra você da Santarém onde eu passo a minha infância — anos 1980 pra anos 1990 — esse cenário de uma sociedade de consumo onde a madeira é um elemento de riqueza já tá marcado ali. O tempo todo aqueles caminhões com grandes toras amarradas, aquilo era comum de se ver, no vai e vem das coisas. Ali foi o boom da economia madeireira[93]. Eram estâncias, serrarias, pra tudo quanto era lado… Durante os anos 90 acontece um fenômeno novo, vem a soja pra cá. Logo em seguida, com a entrada da soja, uma presença muito forte de empresários do setor do Mato Grosso[94]. O IBAMA nunca foi visto com bons olhos. Há um clima raivoso com tudo o que se refere ao socioambiental. Há uma atmosfera de intolerância a tudo que se refere a manutenção da teia de vida na sua forma original. Há muita tensão nesse sentido. Tu vais andar na BR163, é loja de tudo que tu podes imaginar de trator… toda essa parafernália demoníaca. Outdoors

- - -

93 / "no Sudoeste do Pará… subindo pelo eixo da Cuiabá-Santarém, a partir da Serra do Cachimbo, verifica-se que a exploração da madeira domina, abrindo as terras e facilitando a entrada de novos atores, interessados não na madeira, mas em outras atividades, como a pecuária, o garimpo… A madeira orienta a direção do desmatamento. É fundamental compreender esse movimento […] as madeireiras estão se instalando em grandes latifúndios. O desmatamento está sendo feito sem que se possa usar dos instrumentos de coação de que dispõe o Estado" [CASTRO, 2005, p. 31–32]

94 / A produção de soja tem se expandido dos estados do Mato Grosso e Tocantins para o Pará, em um processo de sucessão da terra, que passa da pecuária para a atividade de grãos. Inicialmente em municípios do Sudeste e atualmente do Sudoeste, como Santarém, Itaituba e Anapu […] O interesse pela cultura da soja começou a manifestar-se há cinco anos, por parte de produtores rurais que se instalaram em municípios da rodovia Cuiabá-Santarém" [CASTRO, 2005, p. 21]

com propaganda muito forte pró agronegócio estampando na cidade, uma consciência de massa de que isso é progresso. Então é claro que os discursos contrários vão provocar reações várias. Tudo isso tá em movimento agora, e existem muitas forças conflitantes. A ascensão do bolsonarismo foi brutal na cidade. Muitas zonas de tensão entre indígenas, comunidades quilombolas, entre pessoas do campo, das unidades de conservação... o bolsonarismo conseguiu dividir essas comunidades, e encontrar um espaço pra uma semente de força ali dentro. Eu venho observando essas coisas, e de alguma forma — direta ou indireta – isso também se reflete no trabalho. Mas eu preciso também deixar uma coisa clara, ele não é um panfleto politico. Nada contra o panfleto. O panfleto bem feito é um gênero discursivo, visual, literário, interessantíssimo! Muito potente! Mas eu não tenho competência pra operar isso. O trabalho tem uma força tão grande que ele próprio não se permite ser um panfleto. Eu vou colocando essas imagens na cidade sabendo que as formas de recepção na cidade serão várias, tanto positivas, quanto negativas. Eu não deixo de escapar as leituras sociais porque elas são importantes, elas precisam ser ditas, e porque elas existem! Existe um processo todo que cria certas condições pra que essa obra aconteça, são coisas que atravessam a vida, que constituem as minhas memórias, e a gente converte isso numa produção aberta pra que você a leve adiante, que inclui a subjetividade do outro também. Por isso que eu digo que não e um panfleto, é uma proposta de visualidade e subjetividade aberta, que inclui o outo, o que o outro vê, o que o outro sente.

. . .

Esse trabalho Sudários, ele também tem um fundo de memória. Memória é um elemento fundamental pra mim. A memória, tanto individual quanto coletiva, é o núcleo central de toda a minha produção… Francisco Vera Paz vai aparecer num mergulho muito consciente nesse rio de memórias. Em alguns momentos — para certos artistas — pode acontecer do nome se tornar insuficiente. Egon Pacheco não foi o nome que eu escolhi, foi o nome que me foi dado. A Praia da Vera Paz, que é o ponto central pra decidir ter esse nome, é uma praia histórica, a cidade começou também por ela. O marco zero oficial é a Praça Rodrigues dos

/ Praia da Vera Paz, em Santarém, 1980 [fonte: encontrada no Blog do Padre Sidney Canto: histórias, memória, e cultura da região Oeste do Pará]

Santos, onde esta a estátua do Padre João Felipe Bettendorf, mas a Praia da Vera Paz integra esse início. Ela seria talvez o marco zero noutro sentido. Ela é o marco zero dos impactos do processo de urbanização e industrialização e de mercantilização da natureza ali na cidade. No decorrer do processo de evolução histórica, em que a cidade cresce, ela se torna um ponto de lazer, um ponto de exploração do negócio turístico, importantíssimo também para muitas famílias. Na segunda metade do século XX o sistema de esgoto chega na praia, o bairro do Laguinho tá surgindo, a explosão populacional cria outros problemas, a própria população começa a mudar sua forma de relação com a praia. Com a chegada da Cargil essa praia é privatizada, num processo facilitado pelo governo municipal da época, aquele conto de sedução do capitalismo progressista… esse conto sedutor fez uma cidade inteira abrir mão do que sobrou dessa praia. Hoje está lá a Cargil sepultando a praia com suas instalações. Como meu trabalho, conscientemente, vai mergulhado nessa memória individual e coletiva, e também vai me modificando, me transformando, me abrindo mais pra essas questões, eu decido tomar Vera Paz como meu nome artístico, que demarca essa história toda, des-

sa paisagem toda, paisagem que de certo modo tá implícita em todas as obras. Que tá implícita também nesse desejo de intervir na esfera pública. Logo em seguida, um desdobramento dessa fase foi fazer em tecidos menores, 30×30, 40×40, 50×60, nessa escala, com um movimento que eu vinha observando da cidade que era a retirada dos quintais. Em 2009 Santarém começa um ritmo avassalador de especulação imobiliária. Hoje a cidade tá verticalizada. Nós começamos a ter uma explosão de construção de prédios. Pra isso acontecer os quintais foram exterminados. Você imagina tá andando na rua e é muito comum encontrar esses destroços de árvores de quintal acumulados, aqueles cepos de árvores… é outra forma de desmatamento, né? Então recolhendo essas fontes eu fui produzindo essas peças menores. É inédito ainda esse trabalho…

. . .

Agora mesmo, talvez a maior parte da dedicação seja pra carreira acadêmica, onde eu espero poder atuar mais diretamente com formação, com um trabalho de arte-educação aqui na região do Oeste do Pará, que precisa muito. O foco é a arte narrativa, o trabalho de narração de histórias. As condições de orientação fizeram a arte narrativa ganhar mais força. É uma tese sobre arte, uma crítica cultural sobre o que se faz de narrativa hoje. Propõe pensar essa narrativa do que seja contar histórias hoje para além de uma ideia banalizante, de entretenimento, mas como um espaço de formação cultural, de formação de identidade, de formação da memória, de dar força a literatura que é produzida localmente e extra-localmente, no intercâmbio com o que é de fora. É uma coisa que eu digo muito, a gente não tem que querer ser São Paulo, a gente tem que querer ser Santarém. Eu não sou nada contra o intercambiamento de culturas, mas a gente tem que querer se reconhecer no meio delas todas. Alter do Chão é vendida como caribe brasileiro. Não tem nada de caribe brasileiro. Alter do Chão é Borari! É do povo Borari! A gente precisa conhecer melhor nossas histórias daqui, porque se a gente não conhecer as nossas histórias quem vai contá-las é o mercado, como já tá acontecendo. O Sairé tem dois movimentos, tem um movimento tradicional — que é o mais bacana — e

tem um movimento de mercado. O movimento de mercado vai falar do boto, por exemplo, o boto que vem namorar a menina... só que é uma história do boto que é universalizada ao máximo como se fosse a verdade inteira. O boto mesmo — que as pessoas da vila reconheciam — ele era chamado de calça molhada, não era chamado nem de Tucuxi e nem de Cor-de-Rosa. Nada contra o Tucuxi e o Cor-de-Rosa, só que o Calça Molhada — que era o boto de Alter — foi invisibilizado, então eu não posso dizer que tá tudo igual, que tudo vale a mesma coisa, porque algumas coisas são maximamente visibilizadas e outras são totalmente invisibilizadas… A história da pupunheira, como é que veio o açaizeiro, Jaci, Guaraci, Tupanauaraçu, os nossos seres encantados… todo esse repertório cultural está sendo invisibilizado. Como se fosse uma floresta de histórias totalmente desmatada pra se colocar outra história no lugar, uma história única… É uma tese sobre cultura Amazônica, e sobre como a gente se posiciona diante dela. É uma coisa completamente diferente do trabalho visual, mas são os mesmos campos do enfrentamento que acabam se intercruzando.

[. . .]

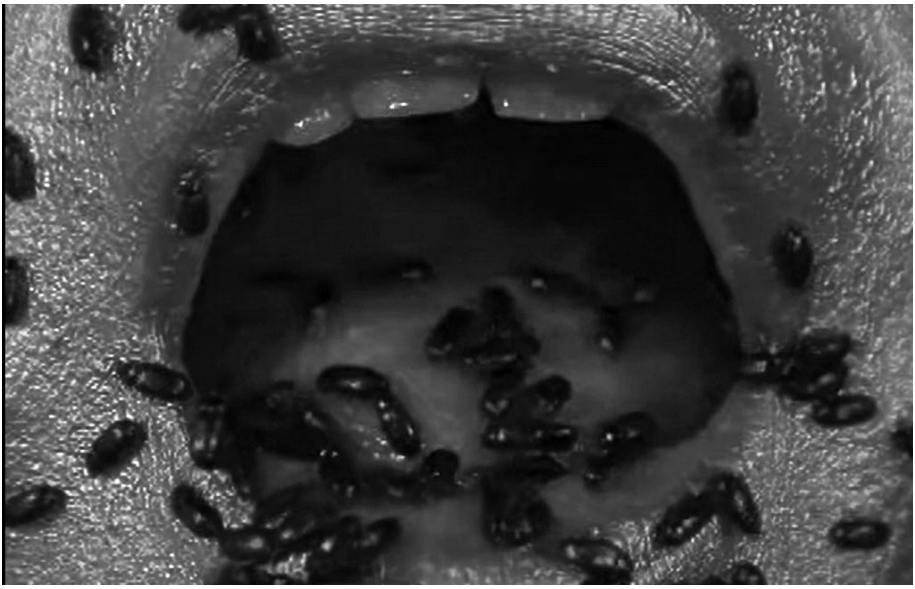
2009 /

Midas + Ouro de Tolo

Armando Queiroz

- - -

[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição da entrevista realizada com Armando Queiroz - Artista, Historiador, Doutor em Artes pela UFMG, e docente na Faculdade de Artes Visuais da UNIFESSPA - na cidade de Marabá.



/ Midas, de Armando Queiroz. Vídeo Digital, 10:01", 2009. [fonte: framme do vídeo "Midas", disponível no canal do Youtube da Revista Climacom]

[. . .]

Queiroz lança seu olhar para a questão dos garimpos na Amazônia, em especial para Serra Pelada, que ganhou a mídia internacional nos anos 1980 por constituir um dos maiores garimpos do Brasil… com uma potente metáfora e em diálogo com o mito de Midas, nos dá a ver a violência e o embrutecimento que se assolou nos recônditos profundos da Amazônia… Em Midas, ao inserir em sua boca pequenos besouros, o artista aponta para a grande cratera de Serra Pelada que "devorou" cerca de nove mil pessoas… No vídeo, o artista começa a comer os besouros, e tem sua pele também picada pelos mesmos, numa alusão aos processos de desagregação, violência e exclusão vividos pelos mineiros que buscaram o ouro ilusório [MANESCHY, 2013, p.36]

…

Já me foi perguntado por pessoas queridas, "o que te levou a ter interesse por Serra Pelada?". Pra te dar um exemplo. Eu tava, na UFMG, caminhando com uma professora que sabia desse meu interesse pelo garimpo. Ela disse: "Olha! Quero te apresentar uma pessoa que também teve essa experiência do garimpo, ela ta aqui". Ela tava apresentando uns retratos no vão de belas-artes. Essa professora nos chamou e disse "olha, esse é o Armando, ele é do Pará". Ela me disse que o pai dela tinha vivido essa experiência do garimpo. No finalzinho da nossa conversa ela me perguntou essa mesma coisa que tu me perguntastes: "Qual o interesse no garimpo?". Aí eu disse: "olha, é uma coisa que eu tô, na verdade, buscando entender"... Acho que trabalho tá me ajudando a entender o que é isso pra mim […] Eu tenho os meus abismos, os meus lamaçais também… talvez seja essa busca de ir lá nessas profundezas também que me atrai tanto. Não é uma coisa da relação do dia a dia, com as pessoas… vem naquilo que eu produzo, naquilo que eu escrevo… Talvez seja essa possibilidade que a arte generosamente nos oferece, da gente mergulhar nessas profundezas… Eu não respondi isso pra ela, eu respondi isso pra ti […] Por isso que dizem né, Hugo? Você fazer uma pré-entrevista, acaba que você perde muito. Perde a espontaneidade das coisas que vão surgindo, e muitas vezes endurece. Essa coisa da formalidade de uma entrevista. Eu espero que isso não nos alcance…

. . .

No fundo, *Destino Eldorado* ainda ta distante de mim, da compreensão do que é isso pra mim. Acho que, talvez, o tempo que eu tenha aqui, como professor na UNIFESSPA, que é tão recente, talvez me faça descobrir o que seja esse *Destino* pra mim […] O que me atrai é a experiência humana, e ela pode tá tanto num lugar isolado com poucas famílias, quanto num aglomerado gigantesco. Saber como as coisas se manifestam, como elas se dão, sentar e ouvir pessoas. Fiz isso em Belém, fiz isso em Serra Pelada, fiz isso em Ouro Preto. Essa possibilidade de estabelecer a relação da maneira mais informal possível. Tinha um preâmbulo bonito, que também fazia parte, "olha, eu to aqui porque eu to estudando…", mas também romper essa coisa de ser o entrevistador… Talvez eu

esteja falando coisas que até escapem do teu interesse…

. . .

Eu lembrei do Arte Fazenda, que é um projeto de uma ceramista chamada Ilze Campos, na Vila de Apeú. Eu tive oportunidade de participar de um workshop com artistas que ela conhecia, a maioria deles alemães. Aí nós fomos convidados pra fazer o mesmo tipo de encontro na Alemanha. Foi a primeira oportunidade que eu tive de sair do país, já adulto. Foi uma experiência incrível, de se deparar consigo mesmo. A casa que eu fiquei ficava num bairro bem silencioso. Foi a primeira vez que eu me deparei com o silêncio total. Foi muito apavorante no início. Eu não soube lidar com aquilo. Vem tudo! Tu tas com uma caixa de pensamentos e as coisas que vem pra fora… Foi muito forte pra mim. Tinha uma expectativa grande sobre o que a gente é, sobre outro ponto de vista. De certa forma a gente vai criando ilusoriamente os lugares que tu imaginas que tu pertences… sempre você tem questões identitárias que te cercam, especialmente no Brasil que é um país de abismos sociais

…

Desde que eu me entendo, havia em mim um incômodo das coisas dadas pelo mundo. Da relação que eu percebia da minha família com aquilo que me foi apresentado. Foi muito importante pra mim a história da minha família, especialmente da minha mãe. Ela não tinha um lugar garantido, como se ela vivesse um não-lugar social. Ela nasceu em 1925, numa Belém muito pequena, a minha vó se envolveu com um homem casado, um Homem mais velho, casado... Foi uma vergonha pra família… era uma coisa muito difícil. Como ela iria viver a vida dela? Estabelecer uma outra relação amorosa? Essas coisas do destino fizeram com que ela encontrasse uma outra pessoa, e eles foram viver maritalmente. A minha mãe nunca foi aceita porque era o fruto de outro relacionamento. Isso deixou marcas muito profundas de isolamento e inadequação social. O mais bonito de tudo isso é que ela criou uma relação de amor profunda com a mãe dela. Se tornaram

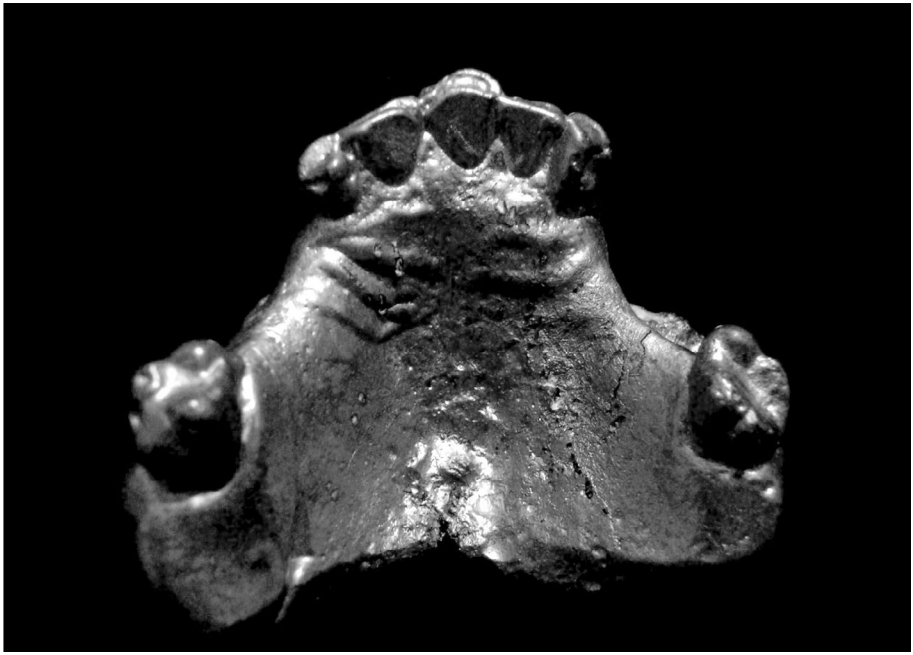
confidentes […] De certa forma eu herdei tudo isso. Minha mãe era uma ótima contadora de histórias, ela me alimentou muito com tudo isso, e me colocou no mundo com esse desassossego, a cerca de como essas relações se dão de uma maneira estúpida e cruel... Hoje tenho muito orgulho de ser fruto dessa inconstância, e talvez seja a coisa que mais me fortalece hoje. Não sei se o trabalho vai sendo reflexo dessa trajetória toda

…

Midas tem esse pano de fundo importante. Meu impacto em 2009, de vir para um lugar que eu só conhecia através das suas histórias, desse imaginário que nos alcançava em Belém. Midas surgiu por conta dessa busca, "o que teria acontecido com essas pessoas que tiveram essa vivência do boom do garimpo?". Aí surgiu o Midas. Também como desejo de retorno ao meio midiático daquilo que eu e minha geração fomos bombardeados, dessas imagens do formigueiro humano de Serra Pelada. Tinha uma coisa de telejornal. Uma coisa forte. Sebastião Salgado foi bem posterior. Tinha uma coisa fortemente jornalística. Tinha essa coisa da mídia, e também tinha essa coisa de ouvir histórias mirabolantes do garimpo… Na escola eu tinha dois colegas, Márcio e Marcelo, eram gêmeos. A gente se tornou bastante próximo, de visitar a casa um do outro. A primeira vez que eu vim pro sudeste do Pará foi pra casa deles. O pai deles era uma pessoa de garimpo. A gente não via muito o pai, pulava de garimpo em garimpo. Eles viviam uma situação muito boa, trocavam muito de carro, moravam em um apartamento confortável em Belém. E aí, num determinado momento, eu percebi que eles não falavam mais do pai, e numa dessas conversas mais demoradas eles falaram que o pai havia sumido. A gente se separou, a amizade ficou um pouco congelada no tempo. Depois de alguns anos, décadas, eu fui vendo eles em Belém, e a vida econômica deles baixou fortemente… É mais uma das histórias do garimpo, elas são muito fortes, muito radicais se a gente for pensar dessa maneira. Eu tinha esse interesse de compreender esse lugar, e qual é nosso lugar no mundo. Depois eu percebi que o midas, na verdade, era a possibilidade de eu

lidar com a morte da minha mãe. Ela morreu no mesmo ano em que foi produzido o vídeo. Ele tem uma carga muito forte da pulsão de morte. Dessa coisa de como você é tragado, devorado, pelos seus desejos… tem essa camada possível também, eu tentando me relacionar com as coisas mais próximas, que dizem respeito a minha estrutura emocional mais íntima. É bonito também quando o trabalho vai te mostrando outras camadas. Uma não descarta a outra, uma alimenta a outra…

> Ainda neste processo, ao visitar Serra Pelada, travou contato com um dentista que realizou inúmeras próteses para os mineiros… , que no abandono do garimpo, só pensavam no ouro, perdendo seus dentes — devido as terríveis condições de saúde e alimentação deficiente — que passavam a ser refeitos, com dentaduras e próteses de ouro quando conseguiam algum sucesso… o artista conseguiu acesso a diversos moldes de arcadas dentárias dos antigos mineradores. A partir delas, elaborou uma série de esculturas em metal, banhando as mesmas com tinta dourada. Nascia aí o trabalho Ouro de Tolo [MANESCHY, 2013, p.36]



/ Arcadas/Objetos. Parte da obra Ouro de Tolo [fonte: da publicação O Fio da Ameaça, 2010]

…

São obras que são gêmeas. São 16 arcadas feitas na minha ida a Serra Pelada. Eu conheci um protético de Curionópolis, e pedi gentilmente que ele pudesse me ajudar a coletar arcadas dentárias de pessoas que viveram o garimpo. Coincidentemente, ele havia sido uma das pessoas que fez as bocas de ouro, porque ele já tava trabalhando na época. Ele chama Seu Adão. Seu Adão fez a gentileza de entrar em contato de pessoas que pudessem oferecer a sua boca para o molde. É uma situação muito delicada, né? Já que a gente ta falando de identidade […] O que aconteceu com essas pessoas foi que num determinado momento enriqueceram e tinham suas bocas repletas de ouro, tristemente, aconteceu que quase 30 anos depois eu encontrei a marca do que tinha acontecido com essas pessoas, bocas com poucos dentes. É uma situação triste que essas pessoas vivem em Serra Pelada, até hoje, e ta muito marcada nos seus corpos… e nas suas bocas… Seu adão fez os moldes, mandou em gesso pra Belém, e eu acabei encontrando um lugar que fizesse uma fundição […] To falando isso para dar um panorama maior pra dizer que, quando imaginei fazer, eu precisava fazer um teste. Entrei em contato com um protético de Belém, se chamava Misael — ele também foi uma pessoa que garimpou. Eu precisava de uma [prótese] que fosse o modelo. Em casa, acho que tava até no meu lugar de trabalho, tinha um molde de arcada dentária da minha mãe. Olha só que coisa! Voltando pro subjetivo. Dr. Mizael fez essa arcada, e foi com ela que eu viajei — com essa arcada — e tive essas conversas com os garimpeiros. Dizia "olha, eu quero fazer isso". Era uma forma de me relacionar. Uma das dezesseis arcadas é da minha mãe. Como tem uma coisa de respeito a identidade das pessoas, dessa precariedade que elas vivem, elas não são nomeadas, você não identifica de que pessoa ela é. Eu saberei. Acho que fica essa coisa bonita de misturar uma história mais próxima minha, de uma história alargada. Talvez seja uma coisa pra mim muito importante, de como, na verdade, *contando uma história mais abrangente, eu to também contando minha história, e vice-versa*. Acho que tem uma coisa de um procedimento poético aí importante

Em 2008 eu fui convidado pra fazer parte de um mapeamento da jovem produção artística do Brasil, pro Rumos do Itaú Cultural. Foi uma experiência muito interessante. Fez com que eu tivesse a oportunidade de percorrer as capitais da Amazônia. Eu tive contato com um artista, que me mostrou a produção dele — uma produção interessante de pintura — e eu muito curioso de saber como ele tinha iniciado a produção dele… ele falou do pai. O pai dele tinha uma vivência de extração de borracha. Ensinava eles com carvão no chão, tinha uma relação escultórica, a coisa do barro… Já no final da nossa conversa ele disse, "espera um minutinho". Ele sai da sala onde a gente tava e volta com um caderninho de desenho, um caderno lindo, as memórias dessa vivência do mato do pai, da extração da borracha. Era incrível porque não era só o registro, mas a percepção do sensível de tudo aquilo. Em alguns desenhos você percebe que é o delírio de alguém que está com malária, que é ele próprio! Quando eu tava folheando aquilo eu vi a história do meu avô português, que chegou no início do século XX e foi pro Acre, pra extração da borracha. Contraiu também malária, foi dado como morto. Ele conta essa história, de que ele ia ser colocado numa vala comum e alguma das pessoas disse: "olha, o português ta vivo! não façam isso com ele". Eu tô te falando talvez pra reforçar essa ideia de que a história do Acre e do seu João Selles — que é esse senhor que ta com 80 e poucos anos — ela se confunde e esbarra com a história da minha própria família. Isso pra mim é muito emocionante, compreender que a gente é fruto de um mesmo processo histórico. Lógico que ele é de abismos, de desigualdade, não é uma coisa de mãos dadas. Muito pelo contrário. É muito conflituoso. Talvez isso seja meu desejo, perceber também essas contradições em tudo isso […] O curso de história me deu régua e compasso, dessa possibilidade de compreender o mundo. Tudo que eu faço se deve ao curso […] Eu tava te falando dessa minha vó por parte de mãe, que viveu maritalmente com alguém que enriqueceu muito por conta da borracha. Olha que coisa, numa mesma família você tem também aquele que quase morre… Quando minha avó morreu — ela morreu muito nova — os filhos ficaram com alguma coisa de herança. Coube a minha mãe uma pintura, do início do século XX, que retra-

ta os caminhos de uma extração de borracha. Era uma estrada, uma vegetação, sem ninguém. Não tem uma figura humana representada. Desde que eu nasci eu vejo essa pintura, e ouço minha mãe me dizendo que aquilo era uma história de borracha… Aquele vazio ta recheado de história! Tanto deles, de alguém que adquiriu uma obra, uma pintura, mas também da história do meu avô que quase morre num daqueles lugares, e de tantas milhares de pessoas que foram movimentadas a vir para Amazônia, e que não tiveram um destino tão venturoso… Aquela imagem talvez possa ser a síntese de tantas outras histórias… como Serra Pelada seja essa outra síntese

…

Essa coisa que tu estavas falando, de alguns dispositivos possíveis pra gente desenvolver nossas possibilidades de pesquisa em arte… O Midas faz parte de uma premiação Marco Antonio Vilaça [SESI/CNI]. Você tinha um valor considerável que você poderia levar adiante o seu projeto. Eu vim pra Marabá por conta desse valor. Vim com Marcelo Rodrigues — que é meu parceiro de vídeo. Foi um ano muito prolífico, de coisas que eu já tinha pensado, de outras que surgiram naquele momento… Quem me acompanhou foi o Paulo Herkenhoff. Eu tinha realizado o 252[95], e — já pensando no Marco Antonio Villaça — conversando com o Paulo, a gente começou a tentar perceber o que era essa história da violência na Amazônia…

> Um conjunto de documentos são encampados no processo de pesquisa e viram, em um gesto de apropriação, parte de seu trabalho Autos da Devassa; documento que relata o episódio do massacre do Brigue Palhaço [1823], com seus duzentos e cinquenta e dois mortos, acontecimento de suma importância no histórico da Cabanagem; A lista dos Ameaçados de Morte, inclui os "marcados para morrer"… militantes das questões agrárias, defensores dos direitos humanos, ribeirinhos, sem-terra, e outros desvalidos; e Atestado de Óbito, documento em branco, explicitando a condição de risco de todos que ousam entrar em choque direto com determinadas esferas das forças de poder [MANESCHY, 2013, p. 25]

- - -

95 / 252 é uma videoarte na qual o artista leva ao Ver-o-Peso uma lista com os nomes de pessoas assassinadas no massacre do Brigue Palhaço, e pede para que as pessoas leiam os nomes presentes na lista, dando rosto e voz as vítimas do episódio

/ Autos da Devassa. Documento, 2009. de Armando Queiroz [fonte: da publicação Amazônia Lugar da Experiência, 2013] / Ao lado: Certidão de Óbito. Documento, 2009. de Armando Queiroz [fonte: idem]

…

Eu fui muito alimentado pela minha vivência como técnico de museu. Fui 12 anos técnico do Sistema Integrado de Museus. Tive oportunidade de ter contato com muitas coleções, e as lógicas das coleções. Tinha essa coisa importante do que o museu me deu como procedimento… Em 2009, o que era a violência na Amazônia, se não a gente poder materializar através da lista das pessoas que são ameaçadas de mortes? A gente tinha o passado distante, o presente nessas ameaças de morte configurada nessa lista, e a gente pensava, "o que seria o futuro dessa violência? Surgiu a ideia de um atestado de óbito em branco. Está nas nossas mãos criar mecanismos poderosos pra que ninguém mais seja violentado, e tenha sua vida ceifada, pelas lutas necessárias que a gente tem no Brasil. Era esse desejo de pensar "como?", através de um documento. Nossos queridos colegas da história trabalham com essa coisa estrita da história, de uma veracidade atestada. Construir um atestado em branco, procurar um modelo, fazer algo que não é oficial, mas que acaba se tornando, dando pé de igualdade, é uma coisa que é muito importante da gente pensar… essa construção poética e nossa possibilidade de atuar no mundo… a arte dá uma contribuição pra isso, e a sensibilidade dos artistas, ela se permite a isso também […] Até que ponto tudo não é uma construção.

Talão nº. ..... Pág. .....

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

REGISTRO CIVIL

Estado de .....
Município de .....
Comarca de.....
Distrito de .....

ÓBITO Nº (.....)

..... oficial .....

Certifico que, a fls. ..... do livro nº ..... de registro de óbitos,

Foi ..... hoje o assento de .....,

Falecido aos ..... de ..... de ....., às ..... horas, em .....,

do sexo ....., de cor ....., profissão .....,

natural de ..... e residente em .....

Foi declarante ....., sendo o

atestado de óbito firmado por .....,

que deu como causa da morte .....,

o sepultamento foi ..... no cemitério de .....

Observações:

.....

O referido é verdade e dou fé

....., ... de ..... de 19 .....

O oficial,

.....

Até que ponto nossos próprios documentos não foram frutos de negociações escusas. O campo da arte ele te permite essas movimentações… Também tem todas essas coisas de bastidores, de como você vai lidando... Tem artistas muito legais que vão também fazendo essas fissuras, e vão se movimentando por dentro das instituições, desestabilizando de certas verdades documentais […] A gente vai arregimentando essas coisas, criando essas relações, tensões…

. . .

Eu fico me perguntando que contribuição eu faço, dessas possibilidades de ta produzindo essas coisas, de como eu transito nesse universo da arte, e eu sempre me pergunto que papel eu tô cumprindo? O quê que eu tô constituindo de coisas? Eu espero que um dia eu possa ter discernimento maior pra compreender tudo isso. Acho que tem um impulso dessa inquietação que eu te comentei anteriormente. Por quê que a gente faz o que faz? Digo a mim e a tantas outras pessoas nessa coisa desse locus da Amazônia. Alguns dirão que não tem escolha, o que é forte, né? Ter a arte como a possibilidade de dizer estar no mundo. De certa forma, eu sempre fui essa coisa híbrida, que nunca teve lugar nenhum, que compreende seu lugar de poder dentro da sociedade que vive, mas que, no fundo, sempre viu isso como algo que não é garantido. As coisas estão sempre em constante mudança. As mesmas mudanças que meu núcleo familiar viveu. Aí vem a memória novamente da minha mãe… ela nunca confiou nisso. A vida ela é cíclica, e ela não te garante sempre tranquilidade. Acho que, no fundo, o que mais ela quis me ensinar foi como lidar com os altos e baixos. Isso que tu falas — que é algo muito bonito — de maleabilidade, de compreender que tudo ta em construção […] De certa forma, profissionalmente, eu fui brincando de ser coisas, mas com a seriedade da criança que brinca. Ela vive com muita integridade tudo aquilo, sai rapidamente do papel, mas ela vive com muito inteireza. As pessoas levam mais a sério que as crianças o que elas são. Isso é um problema, né? Causa mortes, causa miséria. Olha a pandemia aí! A gente não tem segurança de nada. Tem uma poesia super linda do Bretch — quem diz de uma maneira muito bonita é o Abujamra — "Pro tubarão tudo é comida, emborcou o navio não sobra nenhum" [QUEIROZ, 2023]

[. . .]

2011 [em andamento] /

Lago do Esquecimento

Paula Sampaio

- - -

[Notas preliminares: Texto produzido através de decupagem e edição de falas de Paula Sampaio, disponíveis em suas obras — vídeos e impressos — e de entrevista concedida a Mariano Klautau, no âmbito da 11ª Edição do Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=OtvvHtjNgBo]

/ Figura na página anterior: detalhe de fotografia que integra a série O Lago do Esquecimento [fonte: do sítio web da artista http://paulasampaio.com.br/projetos/lago-do-esquecimento/]

> [. . .]
>
> Quando eu conheci o Lago de Tucuruí, as pessoas me chamaram a atenção. Famílias enormes, muitas crianças que brincavam nas árvores do lago, misturadas com os troncos das árvores cortadas, tudo, todos, meio submersos, um lago monstro de grande. E as ilhas, nossa, mais de mil, como corpos mal talhados de terra, em trânsito pelo vento. Daí para frente voltei sempre, durante quase 20 anos… em 2011 eu encontrei as árvores, a floresta fossilizada, foi um susto, troncos amarrados feito bichos, bichos esculpidos em troncos, troncos virando gente, contornos de uma natureza afogada, que parece um mapa da viagem humana por esse mundo [SAMPAIO, 2015, 00:27”- 01:53”][96]

. . .

Nossa família veio para a Amazônia quando eu era criança, a gente morava em fazendas na beira da Belém-Brasília e da Transamazônica, e eu adorava aquele movimento de gente… Hoje, sinto que tudo isso está no meu presente, e faz parte das escolhas de vida que eu fiz e do ofício que escolhi: *contar histórias*… escolhi o curso de Comunicação Social [UFPA]… nesse mesmo período, também conheci a Fotoativa e participei de oficina com Miguel Chikaoka [1986]. Um ano depois eu já estava trabalhando em jornal, como repórter fotográfica. Esse início profissional foi determinante para as escolhas que fiz. A convivência na Fotoativa, com o grupo de fotógrafos/artistas/pesquisadores que pensavam a Amazônia de forma ampla, o fim dos governos militares e o sonho de liberdade que pairava nesse contexto, foram os vetores das minhas ações,

- - -

96 / Trecho retirado do vídeo Projeto Árvore, de Paula Sampaio, 2015. Disponível em https://vimeo.com/paulasampaio

e certamente da geração da qual eu faço parte… A gente acreditava, àquela altura, que era possível criar, ser livre, construir uma sociedade mais justa, e a fotografia era uma forma de fazer política… de mergulhar na Amazônia, a partir de *um olhar de quem está experienciando de dentro desse lugar*… O fotojornalismo — ao qual me dediquei por mais de 30 anos, potencializou o interesse que eu sempre tive pela vida nossa de cada dia. Esse trânsito contínuo por diferentes universos sociais aguçou o meu desejo de vivenciar o cotidiano amazônico… a minha atenção se voltou para os trabalhadores, principalmente os migrantes que, normalmente, estão à margem, fora da história oficial e invisíveis nas mídias… que foram se estabelecendo e resistindo nas curvas, nos desvios dos grandes projetos de exploração implementados nessa parte da Amazônia… me detenho nos desvios e nas vicinais e não na estrada principal. Gosto de histórias, de ouvir histórias. Então, quando as pessoas que eu fotografava começaram a me contar sobre suas vidas eu entendi que isso fazia parte do ato de fotografar… eu pedia para as pessoas fotografadas escreverem seus sonhos de sorte, isso foi em 2004… um desses sonhos escritos foi a origem do projeto ao qual tenho me dedicado nos últimos anos, e que vem se desdobrando em várias ações: *O Lago do Esquecimento* [SAMPAIO, 2021, p.10]

> Paula Sampaio, que vai e vem pelas rodovias, entre a transamazônica e a Belém-Brasília, encontra migrantes, faz amigos, ouve, vê, escuta sonhos perdidos, devorados pela selva… Caminhões, planos de progresso e desenvolvimento em meio aos rasgos da selva. Do desvario desenvolvimentista dos anos 1970, do País do Futuro, só restaram os sonhos e as mudanças… Esquecidos pelo governo, muitas vezes sem a posse da terra, desprovidos de condições mínimas… isolados à margem de uma rodovia fantasma. O sonho não se cumpriu, a estrada não chegou ao fim… Sampaio, também migrante, refaz o percurso, conhecido já na infância, buscando compreender, no fluxo do encontro com o outro, um campo para o possível… Sua voz se mistura a de tantos anônimos com os quais a artista deparou-se ao longo de tantos caminhos [MANESCHY, 2013, p.24-25]

. . .

Esse trabalho ele é filho. Ele é um filho do trabalho *Antônios e Cândidas* . A Transamazônica e a Belém-Brasília foram meus pontos de partida para essa documentação na Amazônia que eu já realizo há 30

anos. Eu buscava na transamazônica essas pessoas que eu imaginava que tivessem sido atingidas pela construção da hidrelétrica de Tucuruí [que ficava ali naquela área de Novo Repartimento, uma parte grande dessa área da Transamazônica, que foi toda alagada pela construção da hidrelétrica]. Toda vez que eu ia para as estradas, que eu ia pra lá, eu passava por Tucuruí. Desde 1994 que eu vou pra lá. Nunca consegui encontrar ninguém que tivesse sido afetado diretamente, mas era um lugar tão diferente, tão estranho, eu não conseguia deixar de passar por lá... De um lado tem o lago, e do outro tem o rio Tocantins que foi cortado. Eu chegava nesse lugar e ia sempre pra um mesmo lado. Em 2011 eu tive um convite. A Edilene Portilho — que era também pesquisadora, a tese dela sobre o lago de Tucuruí, tem aspectos dessa convivência no lago e tudo — me convidou para conhecer essa ilha onde os avós moravam, e a ilha dos avós era justamente no ponto inverso ao que eu sempre ia. Na viagem de ida para a casa da família dela acabei me deparando com o cemitério de árvores, e aí tudo mudou…

. . .

Na verdade, eu estava querendo fazer lá um processo muito semelhante ao que eu fiz nos meus outros trabalhos, que era ouvir as pessoas, e fotografar essas pessoas no ambiente onde elas vivem. E aí eu me deparei com essa coisa absurda, essa floresta fossilizada. Nunca mais eu fui a mesma pessoa, porque efetivamente, diante disso, não tinha mais como ser. Mudei todo o trabalho. Nessa primeira viagem eu só fotografei a floresta praticamente. Até então eu nunca tinha me deparado com sujeitos como esses. Eu tô tratando essa *floresta como um sujeito*! É um lugar que é silencioso teoricamente, porque é incrível o quanto ele é denso. É um lugar deserto. É como se eu estivesse num deserto de água. Então, óbvio que não tem aquele movimento que existe nos outros trabalhos que eu faço, porque são trabalhos onde eu tô lidando com pessoas, aqui eu tô lidando com uma floresta fossilizada. Uma floresta que não fala, mas uma floresta que grita. É desse silêncio que vem a força que essas imagens têm. A sensação que eu tive ao me encontrar com essa floresta foi que eu estava no cemitério. Eu levei algum tempo para entender que nesse lugar existia muita vida… eu não encontrei nada daquilo que eu

buscava. Eu tive que me reorganizar, e criei a proposta a partir do que essa paisagem me trouxe. Nesse momento não tinha ninguém para dizer nada, então eu tive que ouvir essa cena. Eu tive que sentir e que conversar com essas árvores, E elas falaram comigo, da forma delas. Claro que depois, nas outras viagens, eu encontrei as pessoas.. Esse trabalho também tem uma parte que são depoimentos, mas até em função desse impacto inicial, eu decidi que o sujeito seriam essas imagens das árvores. Nelas estavam para mim contidos todos os outros seres. Nelas eu vi bichos, nelas eu vi gente, nelas eu vi fogo… Essas pessoas vêm, mas elas vêm num segundo momento, elas vêm em depoimentos que estão dentro do livro, estão no vídeo… [SAMPAIO, 2020]

> *Foi pela década de 1970. A gente veio porque um parente do meu pai disse pra ele que aqui era bom. Aí, ele se apegou com Santo Antônio, não demorou muito e esse compadre nos ajudou. Viemos. Descemos no meio da BR [Belém-Brasília], em Rondon do Pará. Depois, a vida foi virando e procurando melhora. Aí, um dia chegaram falando de um tal de Belém do Pará, parecia o fim do mundo. Mas todo mundo dizia que era farto. Começamo a andar até chegar em Jacundá. Isso foi antes do alagamento pela barragem. Inclusive eu tirava castanha nessa mata. E na minha mente ficou, depois da água chegando, o cemitério e a caixa d'água que foi pro fundo."*
>
> *José Alves Medina,*
>
> *60, natural da região do rio Pavão (MG). Morador de Tucuruí.*

> *Um dia, tive a ideia de ter uma ilha, junto com a minha filha Edilene. E depois de muito procurar, achei essa ilha aqui e gostei. Comprei e comecei a arrumar, visitar. Começou vim gente pra cá. Assim, fui sossegando por aqui. Aqui a gente compartilha, o lugar é bom, quando a gente tem paz.*
>
> *Aqui eu penso em quem vive ao redor do lago e não tem condições de viver. Não tem luz, a escola é difícil, as condições são fora do padrão. Quem depende do governo aqui no lago vive abandonado. Aqui tem tempo que não se acha nem um dentista pra arrancar um dente. Dizem que tem um agente de saúde aqui, mas eu nunca vi.*
>
> *Eusélia Santos Portilho,*
>
> *a Rosa do Manduca, 59, paraense de Baião.*
>
> *Moradora da ilha Santa Rosa*[97]

- - -

97 / Relatos presentes no livro O Lago do Esquecimento, publicado em 2013. O livro é um dos desdobramentos do projeto homônimo iniciado em 2011

/ Figura na página anterior: framme do vídeo Árvore Depoimento / Paula Sampaio, 2015 [fonte: do sítio web da artista http://paulasampaio.com.br/projetos/audiovisual-arvore-2/]

. . .

Eu comecei a trabalhar em jornal em 1987. Você sabe, a gente não tá ali só fazendo a imagem, a gente tá ali ouvindo as histórias, convivendo, transitando… Você não fotografa se você não ver. Eu nunca fotografei nada que eu não vi. Ouvir sempre foi um procedimento dentro do trabalho que eu fiz desde o início, até por conta da minha formação, a única coisa que muda no meu caso, é que desde o início isso ficou muito presente, e eu resolvi que só a fotografia não era suficiente para dar conta daquilo que eu estava vendo… Essa fala dessas pessoas. Eu jamais poderia falar por elas. A maneira como elas falavam pra mim era única. Você pega, por exemplo, a Dona Glória que falou da fotografia, por que a fotografia é importante? "Porque é uma lembrança, que mesmo que a gente se acabe, essa fotografia vai ficar aí, funcionando"… Eu brinco dizendo que o Roland Barthes[98] não conheceu a Dona Glória, se ele conhecesse, ia pensar a respeito de algumas questões… No meio da fotografia, a gente não pode perder de vista que ela tem uma parte técnica que interfere na poética, que interfere em tudo, porque é uma questão física, de ter aquilo ou não. A gente trabalha, sim, com a memória. Todo fotógrafo trabalha com a memória, independente do tema, porque a nossa matéria está constituída por essa memória, que está ali naquela plataforma de captura que é o negativo, que é o digital também, porque o digital também tem suas perdas… Então, eu acho que a linguagem, que a técnica, que a fotografia nos traz, tudo isso já traz junto a questão da memória sobre aspectos diversos. Esse trabalho foi todo feito com filme, com negativo PB, tem uma parte dele só, que é essa da Árvore[99], que tem um vídeo que eu fiz com câmera digital, o resto todo é analógico. Em 2018 eu tive que olhar tudo… olhar para o negativo é incrível! Você vê como você andou… Eu me lembro do cheiro de alguns lugares olhando negativo… Tem sido importante me ver nesses negativos. Ver como eu procedia, como eu andava. Ver como eu me movimentava nos lugares

- - -

98 / Sociólogo e filosofo francês, em seu livro A Câmera Clara, vai afirmar que a imagem fotográfica está caracterizada pelo vínculo com o "isto foi" que se fixa no suporte de captura.

99 / Trabalho audiovisual realizado em 2015 como desdobramento da pesquisa de O Lago do Esquecimento. Disponível em http://paulasampaio.com.br/projetos/audiovisual-arvore-2/

/ fotografia que integra a série O Lago do Esquecimento [fonte: do sítio web da artista http://paulasampaio.com.br/projetos/lago-do-esquecimento/]

. . .

Eu tenho uma vida que é cheia de incidentes. Eu fui assaltada por esse trabalho, fui abduzida pela realidade que está aqui na minha cara… eu vim para a Amazônia, eu fiz Comunicação Social na beira do Rio Guamá, quer dizer, diante de uma natureza gigante, com todas as contradições e os aspectos humanos e políticos próprios da nossa região. Nunca me esqueço de uma frase do Miguel Chikaoka, que ele diz que viver na Amazônia é ser diferente. É diferente porque a gente está enterrado até o pescoço nessa realidade, então não tem como você se eximir dela. Isso tudo que está aí, está na nossa cara, está no nosso corpo, na nossa vida. Então, eu me tornei fotógrafa nesse lugar, com todas essas contradições e com todas essas questões muito presentes, e num momento político, num momento social, que é o final da década de 1980, em que tudo isso estava muito enfervecendo. A gente estava discutindo muito a imagem sobre o ponto de vista de quem vive aqui, nosso envolvimento com o lugar… acho que isso é uma diferença. Quando comecei

meu trabalho de documentação não pretendia fazer isso. Na verdade, queria fazer um projeto documental sobre a agricultura familiar rural. Por *acaso* deu tudo errado. Eu cheguei no lugar, e o que eu ia fazer não existia mais. Aí eu saí pela estrada com o pessoal que estava na época construindo o Movimento pela Sobrevivência da Transamazônica, e me encantei. Quer dizer, foi todo um *acidente*. Todas as questões políticas, humanas, que chegaram pra mim, são coisas que muito tempo depois eu fui entender. Isso se construiu depois, com o tempo, a partir das minhas idas, da minha convivência com as pessoas, e das pesquisas que eu comecei a fazer justamente pra começar a entender essa realidade, entender o porquê de estar encontrando aquelas pessoas — os migrantes — naqueles lugares, daquela forma. Desde o final dos anos 1940, com Getúlio Vargas, que os planos de desenvolvimento para a Amazônia começaram a ser pensados. Eu começo a fotografar justamente quando o último plano tinha acabado. Acabou em 1985 [não tenho muita certeza]. Quando eu começo a fotografar não existe mais esse movimento. O que existiu a partir daí foi outro movimento. Esses migrantes não eram mais esperados. Eu começo a fotografar essas pessoas que não eram chamadas para cá. Não tinha nada aqui esperando por elas. Essa questão do vazio demográfico, ela sempre existiu, desde Dom Pedro. Aquela coisa de se ocupar esses espaços e sair da faixa litorânea. A história nos mostra que sempre existiu. Então, esse discurso foi sendo transformado ao longo dos anos para atender interesses variados, mas ele existe e ele sempre foi usado desde do império. Então, nosso país é um país que vive sob essa instância, né? Então, essas coisas todas estão presentes na nossa história… [SAMPAIO, 2020]

[. . .]

2012 /

Mapazônia

Giseli Vasconcelos, QualquerQuoletivo, e LABCART

- - -

*[Notas preliminares: este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição das entrevistas realizadas com Luah Sampaio [***LS****] — membro do LABCART — e Giseli Vasconcelos [***GV****] — proponente do projeto Dossiê: por uma cartografia crítica da Amazônia, do qual o Mapazônia fez parte. Como fui membro participante do processo de criação do trabalho, a entrevista ganha contornos de conversa, e algumas inserções minhas [***HN****] contribuem na costura do texto.*

/ registro de processo de produçao do Mapazônia, 2012 [fonte: acervo do projeto Dossiê por uma cartografia crítica da Amazônia, cedida por Giseli Vasconcelos]

> [. . .]
>
> O projeto, aprovado pela Lei SEMEAR com o patrocínio cultural do programa Vivo Lab entre 2010/11, teve duas etapas executadas entre 2011 e 2012. A primeira etapa correspondeu aos encontros imersivos entre Belém e Santarém[100], o que criou uma aproximação dos conteúdos a serem mapeados. No segundo momento, o que criamos (entre muitas mãos contribuindo) foi uma usina de produção caseira para reunir os conteúdos abordados durante as imersões resultando na produção da publicação impressa, nos remix em vídeos e ainda, num grupo de trabalho para a produção do Mapazônia [VASCONCELOS, 2013]

- - -

100 / Esses encontros foram chamados de Hacklab. Mais em https://issuu.com/antenamutante/docs/cartografiacriticaamazonia

. . .

É bem curioso o caminho que o trabalho coletivo faz, né? Se tu me perguntar do Mapazônia, provavelmente eu vou falar muito do processo de vocês, do que foi acompanhar a pesquisa de vocês... O interesse já era desenvolver um mapeamento sobre a história do desenvolvimento da Amazônia, do que é a dimensão histórica do desenvolvimento da Amazônia, como ele é midiaticamente falado, implantado na nossa memória… A memória que eu tenho é que teve muita resistência, porque era um projeto bancado pela Vivo, aquela desconfiança paraense que permanece em nós… teve um tempo de percepção de vocês pra aceitar a proposta. A única coisa que eu tinha era um texto, não sei se era do Lúcio Flavio, se era um Jornal Pessoal, se era do Berno[101]… e tinha já um trabalho de vídeo acontecendo, Mateus [Moura] trouxe muitos arquivos visuais propagandeados durante o período da ditadura, de propaganda sobre o desenvolvimento na Amazônia... isso era um start, um start que eu passei, "bom, a discussão é essa", e vocês construíram a metodologia… Uma vez acertado isso, eu acho que foi rápido. O que foi mais demorado mesmo foi a produção em serigrafia... Eu lembro que saí de Belém e não vi o mapa [**G.V**]. A gente chegou a fazer uns 60. No Atelier do Porto [**H.N**]. Eu lembro até que tinha uma discussão durante a produção do mapa, vocês discutiam "po! É tanto material que dava pra fazer uma outra coisa além disso" [**G.V**]. A gente tava muito empolgado mesmo de fazer aquela ideia, de construir um aplicativo que desse possibilidade de que outras pessoas pudessem pontuar suas situações, que chegasse como material didático…[**L.S**]. Foi muita documentação! Vocês iam jogando documentos, e mais documentos, pra conseguir sair num pôster… O que eu achei muito interessante foi o *trabalho de memória material* que veio à tona por conta da pesquisa de vocês... foi juntando peças. Em todos esses núcleos de produção que tavam rolando nesse período, eu via muito entusiasmo com o assunto, entusiasmo de amarrar a história. De alguma forma aprendendo a montar o seu quebra-cabeça de como enxergava o seu lugar, a sua região, e de uma forma não mítica, de uma forma baseada em fatos, em uma coleta de dados, e numa *coleta de dados poética*, que não é uma coleta digital de dados analítica, quantitativa ou o que

- - -

101 / Alfredo Wagner Berno, coordenador do projeto Cartografia Social da Amazônia

fosse, mas uma coleta baseada em documentação de gente que a gente curtia ler, que admirava ler, de gente que a gente achava importante trazer como referência. É um *recorte radical*. Não é um recorte que muita gente faz. Talvez esteja em muitas escritas acadêmicas, mas num trabalho mais popular… Essa documentação mais radical, de recortes radicais de pesquisas, ela não atravessa muitos lugares, não chega pra muita gente com essa maleabilidade [**G.V**]. Eu fico pensando que esses conteúdos até podem estar presentes na pesquisa acadêmica, mas eu desconfio que eles estão separados. Felício Pontes deve tá em algum texto sobre o avanço das hidroelétricas no Tapajós, mas eu não sei se ele tá articulado junto com Lúcio Flávio Pinto falando de Carajás, junto com a história dos cineclubes em Belém... Essa costura toda, esse lugar de convergência que o trabalho de mapeamento possibilita, acho que aí reside a potência… O *Mapazônia*, eu penso, é um dos trabalhos que tá nessa encruzilhada, ele parte dessas inquietações e gera documento pra falar sobre essas dinâmicas. Acho que ele é um bom exemplo de como isso se processa nesses espaços que são da arte [**H.N**]. É um mapa, uma cartografia, mas que não é essa cartografia de GPS, de viagem territorial a risca, mais técnica… o *Mapazônia* tá muito no lugar da arte — hoje em dia eu entendi isso — pra justamente mostrar uma coisa… Aquelas imagens e símbolos do *Mapazônia* eram uma tentativa de gritar o quanto que tem daquilo ali nos espaços, pra ver se as pessoas entendem… os pontos da soja, do gado, das hidroelétricas. A gente tava discutindo muito na época por causa de Belo Monte[102]. Trazer isso em imagem no mapa é uma coisa também de impactar simbolicamente. É uma *cartografia-intervenção*… [**L.S**]

- - -

102 / "Já faz seis anos que a quarta maior usina hidrelétrica do mundo, a UHE de Belo Monte, entrou em operação. A maior obra de um governo democrático, planejada na ditadura civil-militar (1964-1985). Foram mais de três décadas de luta pelos direitos dos povos amazônicos. O que a mobilização indígena e a pressão internacional foram capazes de impedir nos anos 1980, não se repetiu nos anos 2010 [...] A Volta Grande do Xingu, onde vivem indígenas Arara, Juruna, povos ribeirinhos, extrativistas, garimpeiros artesanais, pescadores, foi a região mais impactada pela construção da usina, tendo a vazão do rio reduzida para a construção do reservatório... a população de Altamira aumentou de 99 mil para 145 mil habitantes… indígenas em situação de pobreza se multiplicaram pelas ruas da cidade... vinte mil pessoas perderam suas casas na parte mais baixa da cidade [...] Enquanto se discute se a vida do rio Xingu vai sobreviver… A mineradora canadense Belo Sun Mining Co. vem realizando transações e acordos de compra de terra questionados na Justiça. A empresa teve sua Licença de Instalação suspensa pela Justiça Federal em 2017, em razão da ausência de estudos do componente indígena no Estudo de Impacto Ambiental e do processo de Consulta Livre Prévia e Informada aos povos indígenas e ribeirinhos atingidos". Trecho de Flavia do Amaral, no livro Amazônia, Ano Zero, 2021, p.8

SUDAM
Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia é uma autarquia do governo eral do Brasil, com a dade de promover o desenvolvimento da região amazônica, do incentivos fiscais financeiros especiais a atrair investidores rivados, nacionais e acionais. A SUDAM substituir a SPVEA. 1998 e 1999, 20 dos projetos financiados Sudam, ao longo da via Transamazônica -230), tiveram cerca e R$ 132 milhões de a desviada dos $ 547 lhões liberados para tos. Jader Barbalho DB-PA) foi apontado ustiça como o "chefe da quadrilha", tendo prisão preventiva decretada, mas não permaneceu preso e nca foi julgado pelos crimes cometidos.

SUDAM

Amazônia Legal

Pela Lei 5.173 de 27/10/1966 (extinção da SPVEA e criação da SUDAM) o conceito de Amazônia Legal é reinventado para fins de planejamento. Fruto de uma ideia política e não de um imperativo geográfico, sua área abrange os estados do Acre, Amapá, Amazonas, Mato Grosso, Pará, Rondônia, Roraima, Tocantins e parte do Maranhão, perfazendo uma superfície que correspondente cerca de 61% do território brasileiro. Na Amazônia legal residem 55,9% da população indígena brasileira.

MINERAÇÃO

Oriximiná é de onde extrai-se Bauxita que vai para Almerin. Chega em Vila do Conde se transforma em alumina e alumínio. Alcoa/ Albrás/ Alunorte.O ranking dos minérios mais extraído é: em primeiro lugar o ferro (35,2%), em segundo a alumina – bauxita (17,6%),em terceiro o alumínio (15,1%) e em quarto o cobre (11,3%).

Barcarena - Vila do Conde, Localizada no nordeste do estado do Pará, tornou-se um pólo industrial desde de 1978 com a construção da Alunorte empresa destinada a transformar a bauxita para alumina, extraída em Trombetas; e a Albras que produz, a partir da alumina, alumínio primário. Ambas são frutos das parcerias feitas a partir do PGC. Desde então, outras empresas instalaram-se nesta região, com auxílio das hidrelétricas, construídas e planejadas no local e das melhorias nos portos. Outras atividades industriais foram iniciadas, e pessoas em busca de ofertas de emprego se deslocaram para o município. Todos esses fatores intensificaram conflitos na região. Trinta e três anos se passaram e o cenário urbano e as perspectivas dos moradores locais tornaram-se diferentes, porém foram e são silenciados.

Marabá - Carajás, pertence ao sudeste paraense. O desenvolvimento do município durante um grande período foi dado pelo extrativismo vegetal, mas com a descoberta da Província Mineral de Carajás, se desenvolveu muito rapidamente, tornando-se um município com forte vocação industrial, agrícola e comercial. Hoje é um grande entroncamento logistico,interligada por cinco rodovias ao território nacional, e ainda por via aérea, ferroviária e fluvial.

Comodit
utilizado p
designar b
quais exis
sem atend
diferenciação de qualidade do p
conjunto dos mercados e entre
fornecedores ou marcas. São
habitualmente substâncias extr
terra e que mantém até certo p
preço universal, é equivalente e
por outra igual independente d
produz. Como por exemplo o p
resma de papel, o leite, o cobre
imóveis. Existe também uma o
de commodities energéticas qu
eletricidade, o gás, o carvão e o

VALE

Projeto RADAM Radar na Amazônia

Processo de "documentação" e de levantamento sobre o relevo brasileiro, utilizando como base imagens geradas por radar. Foi desenvolvido pelo Governo brasileiro, mais especificamente pelo Ministério de Minas e Energia através do Departamento Nacional de Produção Mineral - DNPM e com recursos do PIN - Plano de Integração Nacional.

PROJETO RADAM

PIN

O Presidente Médici institui por meio do Decreto-Lei Nº 1106, de 16/07/1970, o Plano de Integração Nacional - PIN. Utilizando mão de obra nordestina liberada pelas grandes secas de 1969 e 1970 e a noção de vazios demográficos amazônicos são cunhados ainda mais, os lemas "integrar para não entregar" e "uma terra sem homens para homens sem terra".

1974-75

I I PND

O II PND foi uma resposta à crise economica decorrente do primeiro choque do petróleo, no fim do chamado "milagre econômico brasileiro". Foi instituído durante o governo do general Ernesto Geisel e tinha como finalidade estimular a produção de insumos básicos, bens de capital, alimentos e energia. O II PND propôs a criação do programa Pólo Amazônia, que compreendia 15 pólos de desenvolvimento para a região e privilegiava projetos de grande escala, intensivos em capitais e direcionados principalmente para os setores de mineração, extração de madeira, pecuária e produção de energia. O governo Figueiredo continuou a implantação dos Projetos do Pólo Amazônia e o setor elétrico foi envolvido nos planos de desenvolvimento, destacando-se a implantação das Hidrelétricas de Tucuruí, Balbina e Samuel. O II PND não obteve o êxito que pretendia e a dívida externa do Brasil aumentou consideravelmente no período de vigência do Plano.

Serra Pel

A serra é um complexo minera
abrange uma área de aproximadam
5 mil hectares localiza
Curionópolis, PA. Descoberto por a
foi palco de uma corrida do
moderna, tendo sido o local do
garimpo a céu aberto do mundo de
foram extraídas, oficialment
toneladas de ouro. Em 21 de ma
1980, o governo federal promove
intervenção na área, já ocupada p
mil garimpeiros. Áreas de la
garimpeiros foram registrados
Receita Federal, e todo ouro encon
deveria ser vendido à Caixa Econ
Federal. A intervenção foi coman
pelo militar Sebastião Rodrigu
Moura, o major Curió. No ano seg
os depósitos de ouro na superfa
esgotaram e a VALE tentou re
posse da área. Curió tomou pos
Câmara, para continuar seus
propôs uma lei que dava permissão
que garimpeiros continu
explorando o ouro de Serra Pelad
cinco anos. Em 1984, a Vale re
indenização de US$ 59 milhões
perda da concessão da mina por q
de contrato. A extração conti
caindo. Em março de 1992 o go
não renovou a autorização de 198
garimpo voltou a ser concessão da

Getúlio Vargas

1953

SPVEA

avés da Lei 1.806, de 06/01/1953, o no cria a SPVEA - Superintendência alorização Econômica da Amazônia, anexando o norte de Mato Grosso à zônia Brasileira, passando a chamá-Amazônia Legal, com a finalidade de jar, promover o desenvolvimento da o e integrá-la a outras áreas do país.

1964

DITADURA MILITAR

Um golpe de Estado põe fim à democracia brasileira. Os militares colocam em prática um ambicioso projeto geopolítico de integração e controle da Amazônia. Durante os 21 anos de Ditadura, as terras da Amazônia têm a ocupação maior do que em cinco séculos de história.

1966

"Integrar para não Entregar"

As discussões sobre a internacionalização da Amazônia ganham espaço e o presidente Castelo Branco fala em "Integrar para não Entregar". Começa a onda migratória para a região, mas praticamente todas as terras ainda pertencem oficialmente à União e aos Estados.

Emílio Garrastazu Médici

1970

"uma terra sem homens para homens sem terra"

Slogan que o presidente Emílio Garrastazu Médici escolheu para estimular a ocupação da Amazônia. A ideia é atrair e transferir 100 mil famílias que viviam em zonas de tensão social nas regiões Nordeste e Sul do país.

1960 1970 1980

1961

Belém-Brasília

ncipal projeto do SPVEA foi a onstrução da Rodovia Bélem-rasília, visava a integração da zônia ao resto do país através de rodovias. A fixação da população na região foi espontânea e descontrolada.

1968

Comitê Organizador dos Estudos Energéticos da Amazônia

Foi criado o comitê vinculado ao Ministério das Minas e Energia, tendo como função supervisionar estudos referentes ao

1972

Transamazônica

O maior fracasso econômico da Ditadura. Em quatro anos de intenso trabalho, são gastos quase US$ 1,3 bilhão na rodovia, feita para integrar o Norte com o restante do país. Dos 5.600 km do projeto inicial, apenas 2.500 km foram construídos e 300 km asfaltados.

1975

Tucuruí

Primeira usina hidrelétrica de grande porte instalada na Amazônia. O seu reservatório da provocou a inundação parcial dos municípios de Tucuruí, Itupiranga e Jacundá, submergindo 14 povoados, duas reservas indígenas e 160 quilômetros de rodovias federais. Os relatos dizem que o alargamento do rio aconteceu de maneira clandestina, com três bombas sendo explodidas na madrugada matando cerca de 2.000 mil indígenas.Além dos Gavião da Montanha, o povo Parakanã, Assurinim e cerca de 29 mil pessoas tiveram de ser deslocadas. As indenizações pagas pela estatal foram irrisórias e os planos de reassentamentos, mal realizados, uma vez que aproximadamente 35% das famílias realocadas até 1985 tiveram de ser transferidas novamente. A empreiteira responsável foi a Camargo Correa, o preço iniciou em $ 2,1bilhão de dólares, depois teve aumento de $7,5 bilhões. O preço final nunca foi apresentado.

Desordem Fundiária

Ao longo crise económica dos anos 80, cresce a demanda por terras. Sem recursos e cada vez menos capaz de assentar os migrantes com um mínimo de estrutura e planejamento, o Incra perde forças e passa a ser controlado pelas elites políticas locais. O Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária INCRA, criado ao fim do governo militar é uma autarquia federal da Administração Pública brasileira que administra a questão

CAMARGO CORRÊA

HIDROELÉTRICAS

1965

Operação Amazônia

Visando dinamizar o processo de integração, o então presidente Castelo anco anunciou a "Operação Amazônia" m projeto de desenvolvimento regional que tinha como objetivo a integração econômica e espacial da Amazônia às demais regiões do país que enfatizava o desenvolvimento de infra-estrutura básica como estradas e eletricidade.

astelo ranco

1971

Federalização da terra

Em 1º de abril de 1971, o Diário Oficial publica o Decreto-lei nº 1.164 que determina como patrimônio da União todas as terras devolutas situadas a 100 km das rodovias federais existentes, em construção ou mesmo projetadas na Amazônia Legal.

BR 230

1972-74

I PND

O principal objetivo do PND era preparar a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento do Brasil nas décadas seguintes, com ênfase em setores como transportes e telecomunicações, além de prever investimentos em ciência e tecnologia e a expansão das indústrias naval, siderúrgica e petroquímica. Para isso, o Estado interviu na economia nacional articulando empresas estatais, bancos oficiais e outras instituições públicas na elaboração de políticas setoriais. Fizeram parte do plano grandes obras de infra-estrutura, como a usina hidrelétrica de Itaipu, a Ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica.

BANCO DA AMAZÔNIA

Na Amazônia estão previstas a criação de **150 hidrelétricas**, das quais 60 delas na Amazônia brasileira. Atualmente, em vista do deficit de energia e no âmbito da formação de novas bases para o desenvolvimento internacional e Infra-estrutura integrada sul-americana, tem-se uma nova fase de planejamento de eletrificação da Amazônia, que vai desde a viabilização de novos corredores de escoamento para a soja - Complexo Hidrelétrico do Rio Madeira - até a construção de usinas hidrelétricas e linhas de transmissão em áreas ainda não muito ocupadas como, é o caso de projetos constantes do PPA 2004-2007 - Complexo Hidrelétrico Belo Monte e Linha de Transmissão Tucuruí-Manaus.

Foi realizado
em Altamira (P
estes, 650
mundo seu
construção de b
de um comple
pela El

O rio Madeir
grandes projeto
e Hidroviário d
Infra-estrutura S
de Aceleração d
a empresa estat
12,5 bilhões de

A
do durante a II Guerra Mundial por Getúlio Vargas sob o nome nco de Crédito da Borracha, sua criação é resultado da estratégia rra dos aliados e contava com a participação acionária dos s Unidos e Brasil. Em 1966 o governo militar muda seu nome anco da Amazônia S/A ou simplesmente BASA. É a principal ição financeira federal, especialista em fomento, 38% da sua a Bruta (2011) provém de Del Crede da administração de s Constitucionais como: FDA (Fundo de Desenvolvimento da nia), FAT (Fundo de Amparo do Trabalhador), FMM (Fundo da ha Mercante) e FNO Fundo Constitucional de Financiamento do Sobre este último, detém a exclusividade de administração e ção. Além destes fundos, o Banco opera com linhas do OGU mento Geral da União), RO (Recursos Obrigatórios) e com as do BNDES, principalmente, nas regiões fora da Amazônia

50

Guerrilha do Araguaia

Movimento guerrilheiro existente ao longo do rio Araguaia. Criada pelo PCdoB, pretendia derrubar o governo militar e fomentar uma revolução socialista, a ser iniciada no campo.
Combatida pelo Exército a partir de 1972 o movimento era composto por cerca de 80 guerrilheiros, sua maioria era ex-estudantes e profissionais liberais, a maioria destes foram mortos em combate na selva durante as operações finais, em 73 e 74. Mais de 50 deles são considerados ainda hoje como desaparecidos políticos.

Balbina no País da Impunidade

A hidrelétrica de Balbina foi concebida e construída durante a ditadura militar (1964-1985) no rio Uatumã, Amazonas. Em funcionamento a partir de 1989, foram gastos 1 bilhão de dólares do dinheiro do contribuinte para destruir 240 mil hectares de floresta, afogar animais silvestres, alagar terras indígenas e provocar fome e doenças entre os ribeirinhos da região. Em troca dessa catástrofe, produziu insignificantes 80 megawatts firmes para Manaus. Passados todos estes anos, o modelo energético brasileiro não sofreu nenhuma revisão em todos os governos após a redemocratização do Brasil. O fisico José Goldemberg, em depoimento, recomendou que Balbina fosse desativada e mantida como um monumento à insanidade humana.

tes é
para
ens para o
te procura
er à
produto no
vários

aídas da
onto um
trocável
e quem a
étroleo, a
e os
tra classe
e incluem a
petróleo.

Projeto SIVAM
É uma rede de coleta e processamento de informações que tem uma infra-estrutura comum e integrada de meios técnicos destinados à aquisição e tratamento de dados e para a visualização e difusão de imagens, mapas, previsões e outras informações, é utilizado para monitoramento do espaço aéreo da Amazônia.O projeto foi concebido ao final da década de 1980, durante o governo do Presidente José Sarney. Dentre os projetos de ocupação e defesa da Amazônia desenvolvidos inicialmente estavam os estudos que resultariam no projeto SIVAM-SIPAM e o projeto Calha Norte. Estes foram retomados no governo Itamar Franco. Em 1993, o presidente Itamar Franco, não aceitou que o projeto fosse alvo de licitação. No governo Fernando Henrique, o processo de seleção foi modificado, tornando-se uma licitação. A disputa se concentrou entre dois grupos, o americano Raytheon e o grupo francês Thomson, em 1995 sagrou-se vencedora a proposta da Raytheon. O contrato final foi de US$ 1,4 bilhão, o maior investimento individual na área de defesa feito pelo Brasil nos anos 1990. O Sivam foi finalmente inaugurado em 25 de julho de 2002 pelo Presidente Fernando Henrique.

1995

Desmatamento I
Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais - Inpe, divulga recorde histórico de desmatamento na Amazônia Legal. Nesse período, a área desflorestada chega a 29.059 km², maior que o estado de Sergipe.

PPA 1996-1999
Plano Brasil em Ação
Foi sistematizado na primeira gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso que apontava os seguintes projetos ligados ao Setor Elétrico como principais na Amazônia:UHE Tucuruí II, UHE Samuel, UHE Lajeado, UHE Serra Quebrada, Termelétrica - Gás Natural de Urucu, Linha deTransmissão de Guri (Interligação Brasil-Venezuela), Linha de Transmissão de Tucuruí-Oeste do Pará.

PPA 2000-2003
Plano Avança Brasil
Foi sistematizado na segunda gestão de Fernando Henrique Cardoso apontava, os seguintes projetos como principais para a Amazônia: Sistema de Transmissão Acre-Rondônia, Sistema de Transmissão associado a Tucuruí (Pará e Maranhão), Duplicação da Interligação Norte/Sul, UHE Belo Monte, UHE Tucuruí (ampliação), UHE Serra Quebrada, UHE Santa Isabel, UHE Estreito, UHE Tupiratins, UHE Lajeado, UHE Peixe Angical, UHE São Salvador.

2005

Desmatamento II
O Inpe divulga o segundo maior desmatamento da história da Amazônia relativo a 2004. Em um ano, 27.772 km² de floresta são destruídos. A área equivale ao estado do Alagoas.

PPA 2004-2
Plano Brasil de To
Foi sistematizado pelo governo de Luiz Inácio Lu
Silva, constam como principais projetos p
Amazônia: UHE Peixe Angical, UHE Tucuruí,
Belo Monte, Linha de Transmissão Jaurú (M
Vilhena (RO) – Ji Paraná (RO), Linha de Transm
Tucuruí – Macapá – Manaus, Linha de Transm
Norte/sul (30 circuito), Linha de Transm
Miracema – Imperatriz, Linha de Transmissão M
– Açailândia, Expansão do Sistema de Transmiss
estado do Pará associado a Tucuruí, Interli
Elétrica do Sistema Isolado Acre – Rondônia à
Básica Nacional em Mato Grosso, Expans
Sistema de Transmissão Acre – Rondônia, Interli
dos Sistemas Isolados ao Sistema Rio Branco
Implantação de Sistema de Transmissão em Ma
Rondônia, Roraima e Ar

2002
Brasília
Assassinado do dirigente sindical Bartolomeu Morais da Silva ,o Brasília. Foi morto com 21 tiros após sessão de tortura, ironicamente numa comunidade batizada de Castelo dos Sonhos.

2001
DEMA
Ademir Alfeu Federicci, liderava um movimento de resistência à construção da Usina Hidrelétrica Belo Monte. Foi um dos coordenadores do Movimento pelo Desenvolvimento da Transamazônica e do Xingu MDTX. Não houve pericia no local, nem mesmo exame de balística e o inquérito policial foi concluído com falhas graves classificando o caso como latrocínio.

1996
Massacre de Eldorado dos Carajás
Dezenove sem-terra foram mortos pela Polícia Militar do Estado do Pará. O confronto ocorreu quando 1,500 sem-terra que estavam acampados na região decidiram fazer uma marcha em protesto contra a demora da desapropriação de terras, principalmente as da Fazenda Macaxeira. A Polícia Militar foi encarregada de tirá-los do local, porque estariam obstruindo a rodovia BR-155, que liga a capital do estado Belém ao sul do estado.Em 2002, o presidente FHC instituiu essa data como o Dia Nacional de Luta pela Reforma Agrária.

2003
Chacina
A execução de 6 trabalhadores rurais e um médio produtor denuncia o deslocamento do morticínio do sul e sudeste do Pará rumo ao sudoeste do estado.

2007
PAC
O Programa de Aceleração do Crescimento - PAC foi recebido como uma retomada da intervenção estatal, se legitimando, portanto, como indutor, multiplicador e facilitador de investimentos privados em infra-estrutura, ou seja, na melhoria da produtividade dos grandes negócios."Em vez de risco-Brasil: negócio-Brasil" seria um lema apropriado para o Programa.

201
Belo Mon
Início das construções
Altamira - PA. Responsável pela ol
CCBM - Consórcio Construtor B
Monte. Principal acionista: Construt
Andrade Gutier

201
Garimp
Reabert
Devido à rece
valorização do ouro
mercado internacio
após a crise de 20
2012, muitos garim
passaram a
reabertos. Em 201
empresa canade
Colossus Minerals
se associ
Cooperativa
Mineração
Garimpeiros de S
Pelada COOMIGA
formando a j
venture Serra Pel
Companhi
Desenvolvime
Mineral SPCDM, que
explorar de for

José Sarney

1985
Programa Calha Norte
Programa de desenvolvimento e defesa da Região Norte do Brasil idealizado durante o governo Sarney, já previa a ocupação militar de uma faixa do território nacional situada ao Norte da Calha do Rio Solimões e do Rio Amazonas. Atualmente, é subordinado ao Ministério da Defesa do Brasil, sendo implementado pelas Forças Armadas.

1988
Chico Mendes
O assassinado do líder sindical Chico Mendes é considerado um "divisor de águas" na história da Amazônia. Após o crime, o governo brasileiro passa a sofrer pressões - inclusive internacionais - a respeito de suas políticas para a região.

1992
Eco-92
Com a realização da Conferencia das Nações Unidas para o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, no Rio de Janeiro, as questões ambientais e a Amazônia entram na pauta das grandes discussões mundiais.

1990 2000 2010

1982
Programa Grande Carajás
geólogo a serviço da empresa norte-
ericana United States Steel, foi quem
briu a reserva de minério de ferro de
arajás em 1962.A empresa americana
ou a deter 70,1% da mina e o restante
com a Companhia Vale do Rio Doce.
Em 1970, quando muitos minérios já
inham sido localizados, constituiu-se
azônia Mineração S.A. que associava
mpresas estrangeiras, com a Vale. No
final dos anos 70 a Vale pagou uma
tosa indenização à sua parceira, para
poder assumir sozinha o controle do
mprendimento. Então foi lançado o
Programa Grande Carajás (PGC), que
u como objetivo realizar a exploração
dos recursos dessa província
eralógica, contendo minério de ferro
de alto teor, ouro, estanho, bauxita

1990
O impacto da pecuária
A expansão da pecuária é a principal causa do acelerado processo de desmatamento da Amazônia. Entre 1990 e 2007, o rebanho bovino da região passa de 26,6 milhões para 70 milhões de cabeças.

1995
Massacre de Corumbiara
Foi o resultado de um conflito violento ocorrido no município de Corumbiara, RO. O conflito começou quando policiais entraram em confronto com camponeses sem-terra que estavam ocupando uma área, resultando na morte de 12 pessoas.

IIRSA
Iniciativa de Integração da Infra-estrutura Regional Sul-Americana (IIRSA), tem como alvo principal dotar a Amazônia de infra-estrutura econômica de tal modo que ela seja transformada em uma grande plataforma de fornecimento de insumos básicos, no campo da energia e da alimentação, para centros consumidores . Ao propor a construção de rodovias, hidrovias, hidrelétricas e a normatização do comércio entre as nações, este projeto evidenciou que o uso do termo "integração", evocador dos melhores sentimentos de solidariedade entre os povos, não passava de cortina de fumaça que esconde o projeto expansionista de atores econômicos brasileiros, financiados principalmente pelo BNDES, sobre os recursos naturais brasileiros e dos nossos vizinhos sul-americanos. Criada durante a onda neoliberal dos anos de 1980 e 1990, se inicia em 2000 sob o governo do presidente Fernando Henrique e se confirma desde 2003 com o mandato de Lula da Silva. A Iniciativa tem como alvo principal a Bacia Amazônica. São obras com capacidade de reorganizar o território, desprezando culturas, direitos e o equilíbrio socioambiental.

2001
Rio Madeira
Início das obras em em Porto Velho, Rondônia. Composto por duas usinas de grande porte: a UHE Santo Antonio e UHE Jirau.

2005
Dorothy Mae Stang
Dorothy Mae Stang, religiosa norte-americana naturalizada brasileira era uma liderança popular que atuava junto à Comissão Pastoral da Terra CPT em defesa dos projetos de democratização da terra. Foi assassinada com seis tiros pelas costas - em Anapu, PA

201
José Cláudi
Maria do Espírito Sa
O casal de ativis
ambientais foram mo
com tiros na cabeça em N
Ipixuna,PA . Nos últi
meses, o assédio
madeireiros a agricult
da região est
conseguindo enfraquec
trabalho de conscientiza
ambiental que o casal le
adiante no lo

Herenilton dos San
Foi testemunha
homicídio do casal em N
Ipixuna, onde
trabalhador rural Proj
Agroextrativista Prai
Piranhe

Din
Adelino Ramos, sindical
e defensor da floresta,
sobrevivente da invasão
fazenda Santa Elina, p
do massacr
Corumbiara.

1989
I Encontro dos Povos Indígenas do Xingu
entre 20 e 25 de fevereiro de 1989,
), reunindo 3 mil pessoas – dentre
índios que bradaram ao Brasil e ao
descontentamento com a política de
barragens no Rio Xingu. A primeira,
o de cinco hidrelétricas planejadas
tronorte, seria Kararaô, mais tarde
rebatizada como Belo Monte.

Índia Tuira com facão no rosto do engenheiro da Eletrobrás, 1989.

Complexo hidrelétrico Rio Madeira
a é o segundo maior rio da Amazônia que está ameaçado por
s de infra-estrutura relacionados ao Complexo Hidroelétrico
o Rio Madeira, projeto âncora da Iniciativa de Integração da
Sul-americana IIRSA e que também estão previstos no Plano
o Crescimento PAC. Projetado pelo consórcio formado entre
al Furnas e a construtora Odebrecht, está orçada emcerca de
dólares, com previsão de inundação de uma área de 529 km.

Agenda 21
Foi um dos principais resultados da conferência Eco-92 ou Rio-92: um documento que estabeleceu a importância de cada país a se comprometer e refletir sobre a forma pelo qual governos, empresas, organizações não-governamentais e todos os setores da sociedade poderiam cooperar no estudo de soluções para problemas socioambientais. o mais improtante ponto é o planejamento de sistemas de produção e consumo sustentável contra a cultura do desperdício.

REFERÊNCIAS

http://belomontedeviolencias.blogspot.com.br/ | http://pt.wikipedia.org | http://www.dams-info.org
http://www.imazon.org.br/mapas/ | http://telmadmonteiro.blogspot.com.br/
http://multimidia.brasil.gov.br/regularizacaofundiaria/ | http://www.xinguvivo.org.br/
http://www.frecsupa.net.br | http://www.cecac.org.br/ | http://www.socioambiental.org/
http://philip.inpa.gov.br/ | http://issuu.com/rbrasil/docs/contracorrente_1 |
http://www.acrealerta.com.br/colunista/michael/ | http://www.xingu-otomo.net.br/
http://www.anppas.org.br/encontro4/cd/gt4.html | http://www.ecolnews.com.br/downloads.htm

Labcart + Qualquer Quoletivo + Giseli Vasconcelos > dossie.comumlab.org

/ Figuras nas páginas anteriores / Mapazônia [frente e verso]. Gravura Digital e Serigrafia, 2012 [fonte: disponível em https://issuu.com/giselivasconcelos/docs/mapa_timeline]

. . .

> o Mapazônia é, antes de tudo, uma materialização poética… é um relato denúncia! O faz tanto na pesquisa histórica que materializa na linha do tempo, com as diversas etapas dessa construção progressista destruidora, quanto na dimensão imagética-gráfica, deflagrando os diversos pontos de tensão entre o colonizador e o colonizado, entre a busca da modernidade ocidental, onde todo o mundo é matéria-prima a ser explorada, e a cultura dos povos da floresta […] Na leitura do mapa, as empreiteiras, as mineradoras, os pólos madeireiros, as áreas de grilagem, e todos os sintomas do câncer que é para nós esse tal progresso... Planos de desenvolvimento x resistências humanas, graficamente ilustradas, em uma superfície sem sentido fixo, onde se pode entrar e sair por qualquer ponto, acompanhando a geopolítica caótica de um espaço de luta, e é justamente desse lugar de resistência que surge esse trabalho…" [NASCIMENTO e SAMPAIO, 2012, p.29]

. . .

Acho que o Mapazônia tem muito do que tinha nas nossas cabeças. Tudo a gente foi buscar no Google, são informações, mas a gente editou essas informações. Acho que veio muito das experiências que a gente tava vivendo… É um *trabalho de editoração* de informação, de reunião de informação, com um trabalho gráfico que vem muito das ideias do que a gente vivia… A gente tava mais afiado porque a gente saiu um pouco do muro da cidade de Belém, e foi pro meio da Transamazônica ficar rodado... Acho que tem a ver com essa saída, essa andada, essa olhada... Um pouquinho que a gente ficou rodado gerou frutos. Eu fazia uma crítica na época de que ele não tá lá com a comunidade pra fazer, não teve esse trabalho nas comunidades pra fazer isso, só que era um recorte, um recorte de um grupo de pessoas com as suas pesquisas, o que tavam vendo, o que tavam vivendo, de movimento social, de juventude universitária, vendo a Amazônia a partir da ótica de uma grande metrópole da Amazônia. Eu acho um trabalho super relevante hoje em dia. Não tem mídia sobre a Amazônia! Tem uma ou outra mídia alternativa de São Paulo que lucra com isso, faz boas matérias, e vem pra cá… A Eliane Brum que tem lugar fixo em Altamira… alguns pensadores… mas as pessoas daqui mesmo… Por isso que eu falo que Belém tem muros, entendeu? Eu sentia falta dessa necessidade histori-

ca-geográfica — já falando da linha do tempo — mas eu acho que era uma coisa minha ali, muito cartesiana. A gente vai fazendo o que cabe. A gente é o que a gente é, não tem como a gente fazer uma coisa que a gente não é, não tem como a gente ser o que a gente não é. Então, no momento, talvez, era o que a gente conseguia. É uma linha do tempo possível, a partir da perspectiva daquelas pessoas, como um trabalho de arte, simbólico, para chamar a atenção para uma coisa que a gente estava vivendo, não nos nossos pés diretamente, mas sim, já nas nossas peles — e hoje muito mais. A gente tá no meio da catástrofe da humanidade, vendo nossa floresta queimar. A gente tá aqui em Santarém, meu filho, Nossa Senhora de Nazaré! Aqui a galera tá ilhada, sem água! A estiagem foi tão grande que a galera tá ilhada. Uma hora vai chegar, entendeu? E a gente precisa pensar nisso até nesses espaços da arte, nesses espaços da educação. Como a gente vai lidar com isso? A linha do tempo era uma coisa de informar o que era urgente, eu acho que ainda é urgente essas coisas todas, de questionar porque é invisibilizado, pra que as pessoas pudessem ler, saber… os jovens…[**L.S**]

. . .

Eu acho que naquele momento tinha um certo número relevante de pessoas pensando, talvez por causa de Belo Monte também, tava bem no rastro ainda daquilo. Pensar esse desenvolvimentismo naquele momento era um lugar mais comum para as pessoas, inclusive em Belém, mesmo na arte… Agora o momento não é mais esse, embora a catástrofe esteja aí, cada vez mais aprofundada e intensa [**H.N**]. Aquele ambiente da cartografia — voltando há 10 anos atrás — ele não poderia ser reproduzido hoje. Ele aconteceu naquele momento, e é muito interessante ele ter acontecido naquele momento, mas se a gente fosse ter que fazer isso hoje as perguntas seriam diferentes. Ainda que elas sejam extremamente necessárias, as mesmas questões que se fizeram lá. Hoje, pra um grupo tático, político, artístico, as questões deveriam ser mais aprofundadas. A gente não tá mais num momento de discutir o que é *commodite*[?], como a *commodite* entra e saí[?], o que a gente tem de volta[?], não! A gente tá discutindo desertificação, superaquecimento e paramilitarização. A gente tem pouquíssimo tempo. A humanidade

/ registro de processo de produçao do Mapazônia, 2012 [fonte: acervo do projeto Dossiê por uma cartografia crítica da Amazônia, cedida por Giseli Vasconcelos]

perdeu. O que a gente tem que salvar são nossos bolsões de sobrevivência, e como se manter com resiliência, e como no mínimo tentar juntar cabeças pensantes articuladoras pra tentar manter esses núcleos resilientes. É nesse lugar que a gente tá. Com os 10 anos que passaram, veio uma resposta muito interessante pra mim, que a gente pode fazer um trabalho pras massas, e deve, mas eu acho que em determinadas conjecturas, a gente tem que fazer um trabalho pras cabeças pensantes e agentes. Acho que a cartografia me deu essa lição, do quanto é próspero trabalhar com grupos menores. Não tá visionando massa, público-alvo, mas tá visionando articuladores, pensadores, esporos mentais e físicos. Todos nos que tivemos uma proximidade de um tempo junto acessando material, levamos isso, e criamos outros trabalhos potentíssimos depois. Ter esse repositório, esse lugar, pra mim foi o mais importante, o mais

potente [**G.V**]. Acho que são processos poéticos e políticos que conversam nesse campo de colocar a metodologia como ponto a ser ressaltado, mais do que os rastros que a metodologia vai deixando… De alguma maneira também, pro nosso território de ação, pelo menos um deles — que é esse da arte — essas estruturas da arte acabam sendo lugares de documentação desses rastros críticos que essas metodologias possibilitam [**H.N**]. São poucos os curadores e administradores da arte que vão entender e realmente ajudar esse tipo de trabalho a estar nas artes. Mas não acho que a preocupação é essa. Acho que o mais importante é entender a potência disso, a problemática que se quer tratar, o assunto que se quer expandir… É assim um pouco que minha cabeça funciona, se você é convidado — falando de artista pra artista — você tem que saber usar essas estruturas para além do que elas estão te pedindo. É muito importante esse jogo, e é um jogo de palavras, de persuasão, de como você vai criar esses desdobros no trabalho pra que o trabalho ganhe várias dimensões não só ali, mas a partir dali. A gente tem que usar esse truque a todo momento [**G.V**]

[...]

/ fotografia da savana metalófila, registrada pelo Duo Raio Verde, durante a produção do trabalho S11D, ou projeto para salvaguardar pedras, 2014 [fonte: sítio web da artista Camila Fialho, disponível em https://camilafialho.com/S11D]

2014 /

S11D, ou projeto para salvaguardar pedras

Raio Verde [Camila Fialho e José Viana]

- - -

*[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição das entrevistas realizadas com o Duo Raio Verde, composto por Camila Fialho [***CF***] e José Viana [***JV***].*

[. . .]

Eu morei um tempo na Argentina. Tava estudando Artes Visuais lá. Era uma especialização, minha formação é em Comunicação. Eu já tinha trabalhado antes em um evento em Belém, o IDEIA [2010], e entre as pessoas que organizavam estavam Dan [Baron] e Manoela Souza. Rolou uma proposta de trabalhar com eles lá no Cabelo Seco, no Projeto Rios de Encontro[103], com arte-educação lá na comunidade. Aí Eu vim pra Marabá. Nesse processo de morar em Marabá eu conheci a galera da CPT[104], o Edilson Gondim, o Thiago Cruz… uma galera, que não sei se continuam na CPT hoje, mas naquele momento eram pessoas ligadas a CPT, e aos movimentos sociais da região. Numa dessas ocasiões eles iam fazer uma viagem pra conhecer essa localidade S11D, era tipo uma excursão — um pessoal da universidade junto com alguns movimentos sociais — eu fui com eles. A gente foi conhecer as minas da Serra Norte — que já estão em operação a 30, 40 anos — e esse lugar na serra sul, onde ainda ia começar o processo de mineração. Foi uma viagem de cunho histórico, geológico. Essa viagem, talvez, na minha perspectiva, ela marca um pouco o início desse trabalho. A gente se encontra, eu e a Camila, mais adiante, mas não muito [**JV**]

…

Eu conheci Belém a primeira vez, o norte do Brasil na verdade, em 2008. Eu tava terminando meu mestrado. Pirei com Belém. Depois de 2008 fui morar um ano na Guiana, depois fui pra São Paulo… sempre dando um jeito de tá em Belém. Em São Paulo comecei a trabalhar com

- - -

103 / Sobre o projeto Rios de Encontro https://riosdeencontro.com/
104 / Comissão Pastoral da Terra

espaços independentes. O Ateliê 397[105] tinha firmado um projeto com uma galera de Marabá, pra desenvolver uma exposição em São Paulo junto de artistas do sul e sudeste. Em 2013, eu fui pra Marabá conhecer a cena artística local e pensar essa exposição. Essa viagem abriu uma outra chave completamente diferente do que eu entendia do Norte. Todo mundo com quem eu conversava falava da Vale. Atravessava diversas conversas. Isso foi me impactando pra entender essa cena, Marabá nesse contexto, os ciclos que marcam a cidade, essa história da Vale, da exploração do ferro, o contexto dos marcados pra morrer, os diálogos com a CPT… tudo foi atravessando a construção dessa exposição… Eu fui lá conhecer o trem[106], esse trem que divide a cidade, comunidade pra um lado, comunidade pra outro, sem estrutura pras pessoas atravessarem… Aí eu e José a gente se encontra. Começa na construção dessa exposição nossa história de colaboração. Onde o Rio Acaba virou o título da exposição no Ateliê 397, que acabou sendo totalmente atravessada por essas questões do território [**CF**]

. . .

Na época essa questão atravessava todos os diálogos. Era um momento que iam acontecer muitos grandes projetos. O SIID tinha que duplicar a estrada de ferro… Talvez agora vai voltar, eu vi que tem um plano de derrocada do pedral [do Lourenção] pro novo PAC[107]… Nesse momento eu era muito assim: abriu um edital, eu vou pensar uma ideia pra mandar pro edital. Eu e Camila começamos a trabalhar juntos um pouco nesse lugar artista-curador. Aí abriu uma chamada do Arte Pará [**JV**]. As obras que fossem premiadas seriam incorporadas pelo acervo. A gente começou a entender esse trabalho dentro desse edital, dentro

- - -

105 / Sobre o Ateliê 397 https://atelie397.com/

106 / "Maior trem do mundo escoa 120 milhões de toneladas de minério de Carajás por ano. Diariamente, entre 18 a 20 trens com mais de 300 vagões saem das minas da Vale, na serra de Carajás, no Pará, para o porto da Ponta da Madeira, em São Luís do Maranhão". De matéria publicada em O Especialista, disponível em https://oespecialista.com.br/maior-trem-do-mundo-carajas-brasil/

107 / "A obra da derrocagem do Pedral do Lourenço, que deve permitir a navegação na extensão dos rios Araguaia e Tocantins, está prestes a sair do papel no Pará. Mas ambientalistas apontam impactos ambientais que a nova hidrovia pode trazer [...] consiste na fragmentação e remoção de rochas ao longo de mais de 30 quilômetros de rios, para construir a hidrovia Araguaia-Tocantins". Trecho da matéria publicada por G1 Pará, disponível em https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/09/28/obra-no-pedral-do-lourenco--tem-investimento-do-pac-e-preocupa-ambientalistas-e-pescadores-no-para-nos-e-o-rio-somos-um-so.ghtml

desse processo de seleção [**CF**]. Acho que surge das nossas trocas, cada um com as suas experiências com aquele lugar, portanto com aquela paisagem, que é feita não só dos elementos naturais, mas de toda essa complexidade multinacional, exploratória, de movimentos sociais, de resistências, de debates, de violências, como se tudo fizesse parte de algo que vai gerar o trabalho… A gente tá sendo tipo um canal pra fazer essa relação com o *mundo da arte* [**JV**]. A gente começou a idealizar esse trabalho no sentido de um resgate dessas pedras. O trabalho precisaria fazer um ciclo: pegar essas pedras, jogar com o sistema da arte, se utilizar do sistema das artes pra salvaguardar — S11D ou projeto para salvaguardar pedras — pra garantir a guarda dessas pedras, dessa memória desse lugar que não iria existir mais. [**CF**]. A gente entendeu que o trabalho artístico não eram as pedras, não era a instalação, não eram as fotos, mas todo esse conjunto. Uma obra-projeto. As pedras são só uma parte do trabalho. O trabalho é a carta que a gente recebe da Fundação Rômulo Maiorana — que coordena o Arte Pará — com essa carta a gente entra em contato com ICMBIO — que é quem gestiona a Floresta Nacional de Carajás junto com a VALE. Depois um fax do ICMBIO conseguido através do Thiago — que tinha me levado naquela excursão. Tinha esse percurso institucional. Pra gente acessar esse lugar que é proibido, que o acesso é restrito, a gente precisou fazer essas mediações institucionais… Tinha uma tensão. A gente tava acessando lugares industriais. Tinha sei lá "VALE, acesso proibido!", caminhões… e um negócio de "pra onde vocês vão?", e a gente basicamente tinha um fax que nem era carimbado no cartório. Tava lá, "ICMBIO libera o acesso à Floresta Nacional de Carajás para fulanos e ciclanos que vão coletar um conjunto de 15 pedras pelas suas belezas e tarara, tarara…" Tinha essa coisa que eu acho curiosa, dentro desse documento institucional, haviam duas linhas de poesia… de uma coisa sem valor no mundo concreto [**JV**]

. . .

José, sendo da comunicação, tava entendendo a importância dos registros. Foi tudo bem documentado [**CF**]. A gente não tava entendendo aquilo como uma performance, mas de alguma forma a gente tava, por essa coisa de registrar… registrar a gente pegando as pedras, o lugar

/ registro de coleta das pedras na área S11D [fonte: sítio web da artista Camila Fialho, disponível em https://camilafialho.com/S11D]

onde estavam as pedras, o percurso, as etapas, as portarias, como se a gente tivesse revelando um certo mundo através daquilo. Pensando essa coleta de pedras como uma forma de revelar essa paisagem que é da sociedade brasileira, mas que é inacessível de certa forma [**JV**]. Não era só a instalação, era todo um percurso que a gente e as pedras iam fazer. A gente vai usar essa instância do poder da arte, jogando com esse poder acessar esse lugar, os canais de influência… tudo isso como parte da obra. Esse lugar da performatividade do corpo, da implicação do nosso corpo nesse deslocamento, na construção do trabalho. É o nosso corpo que sai de Belém e vai até essa região. É a gente que vai ter que transportar essas pedras… pedras pesadíssimas. A gente voltou de lá completamente acabados [**CF**] A gente tava vindo de uma situação imersa numa coisa que a gente nunca tinha visto. Essas grandes minas, os grandes caminhões que fazem as explosões e transportam os minérios, a presença dessa terra na paisagem toda. Quando a gente começa a subir a serra é tudo verdinho, aí vai se aproximando, vai ficando mais laranja, até que tudo é laranjado, cor-de-terra. A gente tava com tudo isso no nosso

/ foto da cratera na Serra Norte [fonte: do sítio web da artista Camila Fialho, disponível em https://camilafialho.com/S11D]

corpo voltando no ônibus. Tinha essa coisa meio que paisagem-corpo-atravessamento, não só da memória, mas físico mesmo. [**JV**] Pra mim foi muito chocante chegar na mina, aquela cratera gigantesca, a experiência sonora daquilo! Uma coisa absurda! A dimensão da escala do corpo humano, aquelas formiguinhas la embaixo… é descomunal! Aquelas máquinas dragando a terra. O lance do rejeito daquela terra vermelha. São montanhas e montanhas daquela terra vermelha [**CF**]

. . .

A gente pegou esse carro, pegou um guia — porque tinha essa coisa de ter que ter um guia pra orientar a gente por lá. Tinha essa dimensão um pouco cômica, "vocês tão aqui a 700 km de distância, sem dinheiro, acessando lugares pra pegar umas pedras" [**JV**]. A gente não sabia como ia compor a instalação… As jazidas são todas recortadas, que fique então essa ideia de uma fatia, de recorte humano, "bora fazer um quadrado, porque assim que foi delimitada a área da S11D". Essa ideia depois do rejeito, de colocar no chão. A gente criou uma paisagem ficcionalizada

na construção da instalação De onde a gente tirou as pedras não era esse rejeito que tava no chão, era uma savana metalófila, de vegetação rasteira… era outra coisa, mas na instalação a gente jogou com o rejeito, essa terra vermelha que era por onde a gente transitava [**CF**]. É uma terra que tem muito ferro ainda, mas a concentração é baixa, então não é viável economicamente. Nessa parte da Serra Norte, que é — vamo dizer assim — um processo industrial com uma tecnologia mais do passado, o processo é explodir, aí vem uma retroescavadeira e joga pro caminhão que leva pra um lugar e vai triturar aquilo pra retirar o ferro puro e separar esse resto que é o estéril. É muita poeira esse procedimento, tem que ficar carro pipa jogando água 24h porque o processo não para. É um maquinário que não para nunca. E não é só ali. Esse maquinário vai dali, que vai pra estrada de ferro que também não para [de meia e meia hora passa um trem quilométrico], que vai pro porto que a gente não chegou a conhecer... talvez em algum momento a gente faça esse trabalho… até a China[108] [**JV**]

. . .

A ideia era legitimar as pedras inserindo elas numa coleção, mas o projeto não foi premiado… O Armando Queiroz tava a frente da Casa das 11 Janelas, e disse, "porque não incorporar isso numa coleção do próprio estado?". A gente achou muito mais interessante. Tira do estado pra devolver pro Estado, num outro estado, elas já num outro lugar, nessa instância legitimada pelo sistema de arte. Ele nos propõe fazer essa doação e marcar uma exposição. A exposição vai chamar "Registro do Presente". Como a gente vai pensar essa exposição? Como a gente pensa isso num contexto mais museal? Ela vai ganhar outro formato [**CF**]. O Armando disse das redomas de vidro, a gente optou em colocar no chão. De certa forma mantendo o quadrado que foi na exposição inicial, mas espacializando esse quadrado em quadradinhos menores pela varanda [**JV**]. A gente construiu a publicação pra essa exposição, ainda que pe-

- - -

108 / "Há quase quatro décadas, o melhor minério de ferro do mundo é levado principalmente para a Ásia […] Hoje, a China absorve mais da metade do precioso minério, com a excepcional proporção de 65% de hematita contida na rocha, em extração realizada totalmente a céu aberto […]em 2016 que Carajás deu um salto, ao incorporar à operação a maior das minas em atividade na área, a S11D, na Serra Sul… elevou a produção para 230 milhões de toneladas anuais e deverá acrescentar mais 20 milhões no próximo ano". Em Carajás Made By China, artigo de Lúcio Flávio Pinto, disponível em https://lucioflaviopinto.wordpress.com/2023/05/26/carajas-made-by-china/

/ S11D, ou projeto para salvaguardar pedras, em montagem realizada na Casa das 11 Janelas [fonte: sítio web da artista Camila Fialho, disponível em https://camilafialho.com/S11D]

quena, convoca o espectador a adentrar esse universo. No Arte Pará a gente tinha umas fotos, mas a gente ainda não tava entendendo o sentido que esses registros iam ter [**CF**] Como eu venho da fotografia, eu sempre tô pensando um pouco através dela. Essas pedras têm um pouco esse caráter de uma fotografia de uma paisagem. Não é a apresentação visual do lugar, mas tem essa relação indicial do lugar. A fotografia tem essa coisa de ser índice de algo que aconteceu[109], elas têm essa característica indicial, como se fosse um acesso à memória de um lugar… Tem essa coisa de pensar o material como uma memória de uma paisagem. Também tem um pouco essa coisa de um ready-made natural. Não é um objeto manufaturado da indústria, mas é algo que é dado a uma qualidade de arte, que já tem uma estética, já tem a sua própria forma, é só um deslocamento de olhar

- - -

109 / Referências a essa ideia podem ser encontradas nos escrito de Phillip Dubois, em especial, no livro O Ato Fotográfico, no qual o autor define a fotografia como sendo, a priori, um signo-índice.

. . .

As pedras ficaram lá na casa das 11 janelas, só que esse documento [de doação] nunca foi assinado pelo Secretário de Cultura da época. No meio disso veio um edital da Caixa... Ia ter uma circulação nacional pra sete lugares. A gente entrou com um documento pedindo pra tirar as pedras, e elas ficaram dois anos por aí rodando, sete capitais. A montagem ela seguia a montagem do Arte Pará. Aquela ficou sendo a roupa oficial… Esse trabalho, a meu ver, precisa se concluir ainda, considerando essa questão de como é um acervo, de como é o ferro, de como pode ser um acervo fora do acervo público, do objeto… Acho que tem ainda um outro estágio, um terceiro momento para ele ser concluído… Uma casa própria pra ele… Depois a gente fez outros trabalhos dentro dessa materialidade do ferro. Um deles foi o 330, que era uma instalação com 330 bloquinhos de ferro [**JV**], e o Produto da Colônia, no qual a terra de rejeito foi utilizada como um dos produtos da colônia. Na época a Casa das 11 Janelas tava na eminência de ser desocupada enquanto museu pra virar um polo gastronômico. A gente pensou em gourmetizar alguns materiais que reportavam as paisagens — ainda nessa ideia de matéria e paisagem. Foram 5 materiais: o rejeito de ferro, sementes transgênicas de soja, carvão da mata, e a água viva la do Xingu… O Produtos da Colônia foi criado pra esse contexto da exposição da Casa das 11 Janelas. O 330 a gente respondeu um edital Paço das Artes em São Paulo. Foi outro processo. Voltamos pro vagão de trem [**CF**]. Qual seria o tamanho de um trenzinho de brinquedo que correspondesse ao trem de verdade? Era um pouco brincar com essa coisa das escalas. O trenzinho de brinquedo virava um negócio gigantesco no espaço [**JV**]. A gente construiu também uma paisagem sonora pra compor a instalação, que eram grilos captados la em Marabá, e a cada 30 minutos [a cada 30 minutos o trem passa] a sinfonia dos grilos é interrompida pelo som do trem […] Uma coisa que tava interessando nesse momento era de que forma a gente trata de questões reais, fazendo uma espécie de *cartografia dessa paisagem*, mas de forma poética? A gente tava trabalhando no campo da escultura, de que forma a gente dialoga com as questões desse meio? Esse meio tem uma história, um pensamento... como a gente, ao mesmo tempo que fala das questões do nosso lugar, onde a gente viveu,

criou afetos, foi atravessado e preenchido, mas também estando dentro da arte [**JV**]. Como a gente trabalha essas questões no campo da arte de modo que a obra em si tenha um impacto naquele que veja, mesmo que ele não saiba o contexto direito, mesmo que ele não vai ser atravessado por "ah tá, isso tá sendo explorado lá na Amazônia"? A gente discutia sobre a obra, sobre a experiência com ela ter a sua relevância também, não só se resolver conceitualmente. Na mesma noite tinha a assinatura de um livro da Regina Silveira [que é uma artista que trabalha com as sombras]. Ela viu a instalação e super elogiou. Pra ela o que pegou foi a história da projeção das sombras, dos blocos projetados, da luz, da forma como a gente foi construindo a luz no ambiente. Pegou ela noutro lugar. Não sei nem se ela leu o texto. Se ela tava interessada em alguma questão do ferro, da exploração do ferro, do trem… Pegou ela noutro lugar… [**CF**]

. . .

Eu acho que pensando sobre paisagem, e até sobre compreensão do ser. A paisagem tá construindo o trabalho, transbordando pra dentro da poética, e a gente tá mediando. Tem essa ideia de paisagem que atravessa pelo corpo, pela subjetividade, pelas materialidades, e vai transbordando pra dentro do campo artístico [**JV**]

[. . .]

GRILAGEM
JAIDER ESBELL

2016 /

It was Amazon

Jaider Esbell

- - -

[Notas preliminares: Este texto foi produzido a partir da decupagem, e da edição, de entrevistas realizadas com o artista Jaider Esbell, falecido em 2021, publicadas por diversos veículos de mídia, e disponíveis nos seus respectivos canais de YouTube — MAM-SP, Amazônia Real, Brasil de Fato, Centro Cultural UFMG, TV UFSC, UFPI TV]

/ Figura na página anterior: detalhe de pintura que integrou a exposição It was Amazon [fonte: perfil pessoal do artista na rede Facebook] / Jaider Esbell na exposição It was Amazon, montada na Universidade Federal do Piauí, em 2019 [fonte: sítio web da UFPI.

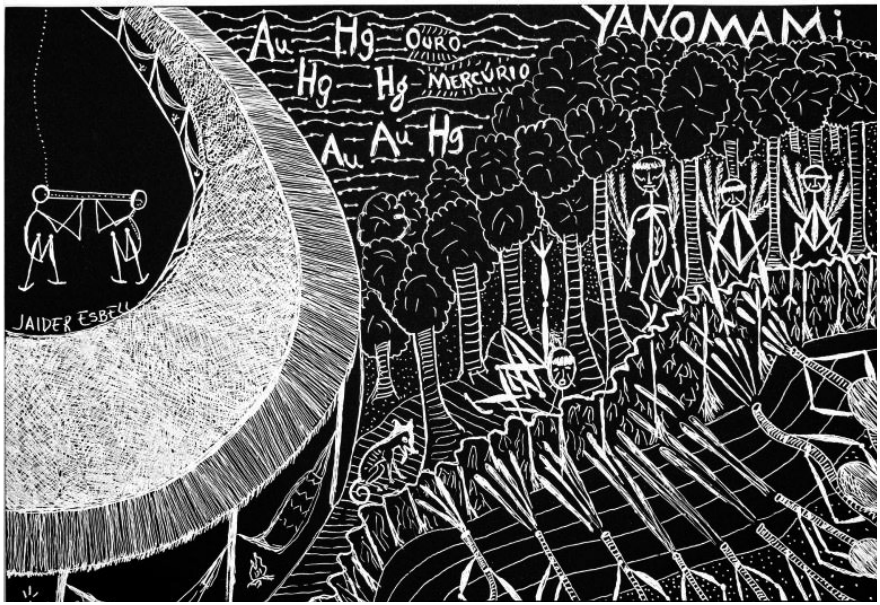
[. . .]

A exposição é bem autoexplicativa. São 16 telas em preto e branco. É um convite, uma denúncia. Um convite a esse desconhecido. Automaticamente você vai para uma Amazônia sem exatamente estar lá, e consegue ver, além de toda a beleza que já está dentro do imaginário das pessoas — da Amazônia exuberante — ver uma Amazônia que sofre, e que ainda é invisível… É uma oportunidade da pessoa se ver dentro do problema, se sentir responsável pelo problema, pra que as pessoas

vejam, sintam, e a partir desse sentir sejam convidadas a fazer alguma coisa, na prática, pra que essa devastação não se extrapole tanto… A base geral do meu trabalho é defender a vida com floresta na Amazônia. Isso também compreende meu posicionamento de ser um artista autônomo, independente, e, ao mesmo tempo, muito compromissado com essa causa maior que é a vida, e a prioridade sendo o povo da Amazônia em relação ao grande mundo. A terra aqui ela foi demarcada e homologada recentemente, faz alguns anos, e ainda continua ameaçada. Então todo esse trabalho de visibilização dessas causas básicas do nosso povo, da nossa coletividade, elas precisam ser levantadas nesse lugar da arte…

. . .

Minha mãe é uma figura central na minha trajetória, na formulação de um pensamento mais abrangente e universal, porque ele vem exatamente de um momento em que a gente tem conhecimento da violência praticada aqui onde é a terra indígena Raposa Serra do Sol, nosso lugar de nascimento e de vida. Minha mãe me convida a cruzar as montanhas, fugindo dos pistoleiros que estavam guarnecendo as entradas da fazenda que estava ocupando a região dos Macuxi. Ela me convidou a furar esse cerco, a subir as montanhas com ela, desviando dessa vigilância, pra visitar os parentes na comunidade, que tavam em situação de isolamento, de um isolamento muito violento… engraçado que agora eu faço essa relação com essas duas palavras, de "*isolamento*" e esse "*furar cercos*", arrumar meios de transpor as dificuldades impostas, e também levar de certa forma um alento, uma espécie de esperança, uma assistência […] Eu faço muito essa relação com esses episódios dentro da construção do meu trabalho. Eu fiquei muito sentido com essa questão toda, de perceber quão cruel o ser humano pode ser com seu próprio semelhante, e entender que essas questões elas não são simples de serem resolvidas, e que a gente precisa de outros meios muito mais estratégicos pra poder falar de questões que não podem ser esquecidas, que não podem ser ignoradas […] Eu venho dessa trajetória, de ter sido educado, e também de ter sido cobrado muito cedo, a dar uma resposta. Acho que levei isso muito a sério, e acabei entregando a minha vida, a minha juventude, o



/ pinturas da série It was Amazon [fonte: do sítio web do artista http://www.jaideresbell.com.br/site/2016/07/01/it-was-amazon/]

vigor da minha vida, pra essas questões […] Eu venho, a partir disso, constituindo as minhas formas de linguagem, e resolvo dedicar pra essa estratégia de alcançar uma visibilidade maior, furar todos esses cercos da invisibilidade da vida comum, e encontrar um espaço onde a gente pudesse falar dessas questões com uma outra perspectiva, mas sem perder a essência de fazer um *alarde* — a gente pode entender como uma denúncia, mas é mais um alarde — de como essas coisas elas foram se naturalizando… A violência vem se naturalizando e a gente não tem conseguido combater ela na sua raiz. Eu venho desse universo

. . .

A minha primeira curadoria grande foi a *Vaca nas Terras de Makunaimî: de Malditas a Desejadas*, que fazia uma análise sobre a chegada do gado em nossas terras, e como isso impactou severamente na nossa vida. Foi exposta nos Estados Unidos, e agora vai ser exposta no MAM, como parte da mostra *Moquém_Surarî* […] É uma coleção que foi montada a partir de um trabalho de curadoria lá em Roraima, em 2012. Foi uma articulação que a gente fez com artistas, Carmézia Emiliano, o Bartô, o Isaias Emiliano, o Amazoner Arawak… A gente conseguiu, a partir desses expoentes artistas, e também trazendo uma geração mais nova de artistas, tratar dessas questões que são pertinentes pro nosso mundo… os *efeitos coloniais*. Essa divisão entre o mundo velho, a Europa, e o mundo novo, "as terras descobertas". Eu acredito que a chegada do gado bovino tenha provocado uma mudança extrema na forma de se relacionar com o mundo, com a economia, e com a própria cultura [...] Minha trajetória é um pouco isso, o deslocamento de uma origem conflituosa, de questões étnicas mesmo, e depois vindo pra cidade e mergulhando na ideia da *Arte Indígena Contemporânea* […] É importante a gente destacar que o termo, eu, especialmente, tenho investido muito na defesa dele, exatamente nesse sentido, "Arte Indígena Contemporânea", e não arte contemporânea indígena, como já vem sendo trabalhado há um certo tempo na produção de conhecimento acadêmico. Inverter a lógica dos termos pressupõe exatamente marcar uma presença de nós enquanto protagonistas […] Isso tá marcado aqui na região Norte, aqui no pé

/ registro da coleção As Vacas na Terra de Makunaimî: de malditas a desejadas, participando da exposição Moquém_Surarî, realizada no MAM-SP [fonte: framme de vídeo Entrevista realizada por Brasil de Fato com o artista Jaider Esbell]

do Monte Roraima, tem movimentos também no Acre, no Rio Negro, o trabalho da Daiara Tukano, por exemplo, do Denilson Baniwa… é um movimento que tem crescido muito

. . .

Os povos indígenas têm seus próprios sistemas de arte, com fundamentos próprios, razões, identidades. Eles não pressupõem uma cópia do modelo europeu de arte, mas a gente se corporifica nesse lugar de artista, e do objeto arte, pra falar de política e desses nossos outros sistemas […] Eu sempre digo que os *indígenas são artivistas*. Antes de qualquer coisa, o povo indígena vem trabalhando nessa defesa pelo território […] É bem diferente do sistemão, que seria essa figura expositiva de um ambiente que mostra na parede e depois tira, esconde. A gente não quer que o nosso sistema seja compreendido dessa forma. A gente entende que o sistema de arte para os indígenas é um sistema permanente, um sistema de constante aparição, que ele fica sempre evidente, e que

não é uma evidência separada de um composto mais complexo que é a própria vida… A gente não estudou artes em uma escola de artes — a gente nem quer exatamente isso — mas a gente quer fazer parte desse mundo exatamente pra levar essas necessidades de consciência pra esse lugar […] A gente vem chegando com essa ideia de que nós temos o nosso próprio sistema de arte. Ele é plural, diverso, assim como nossas naturezas e nossos povos, mas eles se dialogam, se juntam, e se unem em um fundamento comum, que é a relação harmônica com isso que o mundo europeu chama de natureza […] A arte, essa palavrinha tão pequena e tão poderosa, nos remete a uma memória, a uma inquietação, e inevitavelmente provoca diálogos, que as pessoas se manifestem e falem sobre colonização, sobre processos de invasão, e todas essas questões que precisam ser faladas pra desbloquear um pouco essa consciência que o Brasil não tem de si mesmo

[. . .]

2016 /

Território; Ausente Presença; Horizonte de Ferro

Marcone Moreira

- - -

[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição da entrevista realizada com o artista Marcone Moreira]

/ Território, 2016, Instalação. Quatro porteiras de fazendas, dobradiças, correntee cadeado, 170 x 320 x 350 cm. Em exibição no Paço Imperial das Artes [fonte: do catálogo do artista. Marcone Moreira: trabalhos selecionados de 2003 à 2016]

[. . .]

Eu vim pra cá com uns 15 anos. Chegando aqui eu conheço um grupo de artistas que tavam criando um movimento na cidade. Eu me juntei, e coincidiu de começar a ter contato mais estreito com a arte… Foi no Galpão[110]. A galera era mais velha. Eu era o único garoto. Meu irmão conhecia o pessoal que participava. Tinha também grupo de teatro, alguns

- - -

110 / o artista se refere ao Galpão de Artes de Marabá

artistas visuais… era uma mistura. Eu fui. Conheci. Me interessei, e a partir daí a coisa foi fluindo… Eu costumo dizer que eu comecei como toda criança que tem esse interesse pelo desenho, a maioria para um dia, e a gente que tem essa pré-disposição continua. Quando eu cheguei aqui, e tive contato com esse grupo, comecei a experimentar também a pintura… tateando a pintura... Depois fui experimentar aquarela, óleo, experimentos de colagem também. Esse galpão era uma grande serralheria, tinha muito material residual, a gente experimentava também do ponto de vista escultórico… era um grande lugar de experimentação…

> Marabá tem uma pequena historiografia de produção visual, na virada dos anos 40/50, com Augusto Morbach que foi um grande desenhista e ilustrador, principalmente desenho em nanquim, ele criou uma tradição de vários desenhistas na cidade, diversos autores. Eu cheguei em marabá em 97, Botelho ele queria ter contato com essa coisa que se chamava de arte contemporânea, que nós não tínhamos acesso naquele momento. Nós começamos a buscar intercambio fora… até então em Marabá toda a produção era voltada pro desenho, com essa técnica, e a coisa não saia muito daquele contexto… a gente começou a perceber que era possível se expressar de outras maneiras… Reuniu um grupo de artistas nesse galpão. O Botelho morava lá… Fomos ocupando. Culminou na Associação, depois virou Ponto de Cultura… Realmente é super importante pra minha história, pra minha trajetória, esse contato com esse grupo [MOREIRA, 2021, 41:00" — 42:50"][111]

. . .

Na ocasião desse movimento fizemos contatos com Belém. A gente fez parceria com a UNAMA, Jorge Eiró, Geraldo Teixeira… fizemos uma biblioteca… Eu já tinha começado a viajar fazendo trabalhos, e sempre trazia coisas, catálogos… Eu tava fazendo pintura, e chegando a resultados bem satisfatórios. Já tinha contato com Duchamps e outras referências da história da arte. Além da história da arte antiga e moderna, essa coisa do contemporâneo já tava chegando… Eu tava com a pintura já resolvida naquele momento. Nós íamos fazer uma coletiva de artistas daqui na galeria da UNAMA em Belém, a convite do Emanuel

- - -

111 / trecho de fala do artista durante workshop realizado em xxx, registrdo em vídeo e trasmitido via facebook por Artes & Artistas. disponível em https://www.facebook.com/arteseartistas/videos/160229756234918/

Franco. Aí não sei, deu um *tilt*, eu não tava muito satisfeito com a pintura e queria me expressar de outro modo, nem sabia exatamente. Dai eu fui pra beira do rio um dia, inquieto com isso, e do nada tavam consertando um barco, e tinham uns resíduos do barco coloridos, com várias camadas de tinta... Eu gostei daquilo, e entendi que eu poderia tá pensando a pintura de outro modo. Isso no início dos anos 2000. No começo ainda era uma coisa bem assim plana, eu botava até umas ripinhas de madeira, aprisionava ainda aquilo. Não questionava esse retângulo, esse quadrado, mas depois explodiu e a coisa foi ganhando outro campo. Como essa região também é um entroncamento de estradas, tinham muitas fábricas — hoje tem até menos, naquela época tinham mais — de construção e reformas de carrocerias. Chegam muitos caminhões que precisam de ajustes, principalmente esses que carregam bois. Aí eu comecei a correr atrás desse material que vinham com outros signos, outras referências… Me interessava a madeira com resíduos de cor, às vezes vinham de barco, mas vinham também de outras coisas… Eu queria conhecer essa pintura. Comecei a juntar isso tudo, *apropriação, pintura, a memória desses materiais*… Posteriormente, isso vai chegando em outros lugares…

. . .

Hoje eu vejo isso de outro modo, mesmo usando o mesmo material a gente já não é o mesmo, e obviamente, nosso olhar pra esse material tem diferença. Eu não quero abrir mão do que eu já construí, mas o tempo inteiro eu to naturalmente ampliando minhas possibilidades dentro do trabalho. Nessa coisa de materiais tem umas coisas que são engraçadas. Eu fui pro Rio [de Janeiro] fazer uma exposição em 2004, e curti muito aquelas cadeiras de nylon na praia, que não é muito comum na nossa região. Em Marabá, quando não tinham as cadeiras de plástico, tinham cadeiras e mesas de madeira, dentro da água… Eu achei legal e trouxe o material, reuni, e relacionei com outras madeiras esses nylons. Depois eu fui pra Belo Horizonte e lá é muito comum o uso de sacolas de nylon. Foi resolvido lá em Belo Horizonte o trabalho, mas como é um material popular, e sou da Amazônia… eu acho legal esses atravessamentos que a leitura tem… às vezes colocam num lugar que nem existe, mas eles afirmam… Tem essa coisa do trânsito. Eu também gosto de transitar. Eu uso

materiais de transporte… a maioria, não apenas. Essa coisa da ferrovia… tem um vídeo sobre essa questão [Horizonte de Ferro, 2014]. Quando eu vim do Maranhão pra cá — eu vim antes muitas vezes, minha mãe vinha de férias, eu tinha tios, familiares que moravam aqui há muito tempo — eu vinha nesse trem. Eu queria muito mostrar! Foi difícil fazer na época. A empresa [VALE] não tinha interesse. Eu sabia que não seria simples, entrar dentro do trem sem autorização, com a câmera… tem muito controle sobre isso. A VALE tem um grande museu em Vila Velha. Eu tinha sido convidado pra participar de uma exposição coletiva. Eu aproveitei a oportunidade e negociei isso, "participo da exposição, mas eu quero fazer esse projeto, não participo só deslocando meu trabalho do ateliê". Queria fazer esse projeto e que eles financiassem o projeto. Primeiro eles não autorizaram. Eu mandei uma carta, insisti. Eles queriam que ficasse com eles, eu falei que não tava a serviço deles e que o vídeo seria meu. Eles pediram um roteiro… Acabamos conseguindo… Voltar e rever essa paisagem de uma forma crítica era tudo que eles não queriam. Tinha um cara pra nos acompanhar, pra controlar. A gente acabou ficando parceiro, o cara tava de plantão, era dia de folga dele, ele tava cansado… já no início ele foi pra uma cadeira dormir. A gente fez o que quis, como quis. Só não podia pegar depoimento de pessoas. Eu também não queria. Não era um documentário, era um vídeo. Queria que a imagem falasse mais… não era uma matéria jornalística

. .

Eu fiz muito essa viagem! Tem uma coisa afetiva… Há muito tempo comecei a entender — acho que é uma coisa básica pra todo artista — como um dos conceitos que interessa no meu trabalho é o *afeto*. Como a memória, o tempo impregnado nos materiais, a pintura… O afeto também é uma coisa… Eu tive uma experiência com meu pai quando eu era garoto. Ele fez uns bonecos de barro um dia no quintal, eu mais novo fui lá olhar. Ele me deu… Meu pai era agricultor, um homem rude, acho que era uma forma de comunicação pra ele. Uma coisa foi puxando a outra… Eu fiz um trabalho no interior de Minas, na Serra da Mantiqueira, que era tirar o molde dos pés das pessoas da comunidade em gesso, depois tirar [a cópia] em argila. A escultura e não queimei… Fiquei lá um mês

/ Território líquido, 2015, instalação composta por madeiras de embarcação, artefatos de trabalho, e projeção dovídeo Horizonte de ferro, Instituto Tomie Ohtake [fonte: : catálogo do artista. Marcone Moreira: Trabalhos selecionados de 2003 à 2016]

e pouco, fui fazendo umas intervenções na paisagem e registrando [tenho um grande registro fotográfico, uma hora eu quero apresentar isso]. A foto dos pés vem de uma origem puramente afetiva. A memória do meu pai fazendo cerâmica… Aquilo veio do afeto, da experiência rural, da paisagem… depois ele vira um trabalho contundente no sentido político. Tem foto. Tem vídeo… Aquela foto que eu aproximei de uma placa do MST, dos 19 mortos, vem de um resíduo do vídeo de uma ação muito simples: eu fiz o molde dos pés, ainda úmido, coloco no lamaçal, na terra vermelha de lá, eu venho descalço por trás, piso, respiro, e saiu. Um minuto, um minuto e meio. Sobrou aquele resíduo que eu fotografei… Anos depois eu tava organizando um material pra uma exposição e encontrei a foto da placa [que eu nem sei exatamente quando foi que fiz, a dos pés eu sei que foi 2011, a da placa foi bem antes], eu achei

legal cruzar aquilo. A [fotografia] da placa eu acho bonita em si. Forte pelo significado óbvio dela, mas eu achava muito apelativo apresentar só aquilo como uma foto artística. Quando eu peguei a foto dos pés — que também tem autonomia sozinha — mas quando eu cruzei, a coisa se potencializou, aí virou um trabalho mesmo [*Ausente Presença*]. Apresentei primeiro em 2014, numa galeria em São Paulo. Depois 2016 eu fiz uma grande mostra no Paço Imperial. Apresentei o trabalho, um vídeo, tinha também um outro projeto que são as porteiras… Ali me levou a pensar esse projeto das porteiras. Essa coisa do massacre, da luta por terra, território, do homem pisoteado pelo outro, essa porteira que é símbolo de acesso e, ao mesmo tempo, de restrição… Enfim, todas as camadas que tua pesquisa já fala… Eu acho muito legal como um trabalho leva ao outro. O trabalho vai se retroalimentando. Quanto mais tu pergunta, mais ele vai te dando respostas…

. . .

Era uma exposição em um espaço que chamava Ateliê 397. Ali foi o primeiro experimento. Era uma exposição com artistas daqui do Sul do Pará [*Onde o Rio Acaba*]. Quando foram fazer a mostra, a curadoria me convidou a fazer uma intervenção nesse corredor — esse corredor sempre foi dado pra intervenções específicas. Os outros iam montar obras na parede no espaço lá no fundo, na sala expositiva. O espaço era bem cumprido e estreito, eu fiquei pensando na baia no corredor… em dividir né… Quem chegasse em São Paulo pra entrar na exposição de quem vinha do Sul do Pará teria que passar por essa barreira… Essa ideia territorial, geográfica. Só que lá a porteira não tinha necessidade de ser apropriada, não tinha esse compromisso. O conceito era a porteira, era mais o símbolo da estrutura que me interessava. A gente mandou construir pra encaixar especificamente no espaço… a ideia já tava lá, ela veio só amadurecendo… Foi bem depois que eu fiz essa outra versão com as 4 porteiras [*Território*]. Foi em 2016. Eu fui entender melhor essa coisa do latifúndio… tem porteira de Pernambuco [de uma região que era plantação de cana]. Tem uma porteira de Marabá [da região do sul do Pará]. Tem uma porteira da fronteira do café do Paraná [da última fronteira do café]. Na época eu pensava em pegar uma do Centro-Oeste, mas eu tava em Minas novamente, e fiquei sabendo de uma região que até hoje é

importante produtora de leite, e na época da república do café-com-leite aquela região havia sido uma super produtora de leite, tanto que a economia é baseada nisso, eu consegui uma porteira de lá também… Então são quatro extensões do Brasil que se encontraram em um outro lugar pra compor aquele espaço. Eu quero fazer outras versões ainda… com porteira de curral talvez… Essas são porteiras de fazendas, da entrada das fazendas, elas têm 3 metros e meio pra mais… são generosas… de madeiras nobres, a daqui é de ypê… Esse trabalho tá em Minas ainda, não sei se eu consigo desmontar, porque a do Paraná é extremamente pesada, a daqui também… É uma questão de logística muito foda…

. . .

Esses territórios, quanto mais conflitantes, parece que viram substrato, tutano, pra essa produção ser mais potente, ser mais expressiva… essa contundência na arte — não sei se isso é verdade ou não — me parece que tem mais tônus… não que a arte… eu também quero beleza… Quando eu falo dessas questões todas, eu também quero o lado belo da vida. Tem uns 10 anos que eu junto hélices quebradas, que eu chamo de *Fraturas*. Isso é um trabalho, mas eu comecei a ver também as possibilidades de compor esculturas com essas hélices e cordas, e vergalhões, e cabos de aço, como estruturas vertebrais de corpos, sucuris… Fiquei imaginando essa coisa das secas, essas imagens da Amazônia, esses botos mortos, peixes, bichos, vai apodrecer tudo e vai ficar só a estrutura óssea… Mas isso é só pretexto pra gente ir encaixando, no fundo, vai virar uma escultura autônoma, que pensa a modulação, essa repetição que é uma coisa que me interessa, tem as pequenas, as grandes, como se fosse uma serpente morta… Dialoga com as tranças do Tunga… A gente não deixa de tá num *campo*, ele é um campo específico. Como cidadão, eu penso que todo mundo tá atento ao que ocorre no mundo. Como isso afeta o indivíduo, e eu sou artista, naturalmente isso vai reverberar no meu trabalho. No fundo, eu tô querendo também pensar a própria história da arte. Tentar acrescentar alguma coisinha ali. Não sei se sou capaz disso... Também não é meu ponto de partida. Meu ponto de partida é a *necessidade de fazer, a partir das configurações do meu entorno*

[. . .]

2017 /

Natureza Morta; Reescrituras sobre Perspect-ativismo

Denilson Baniwa

- - -

[Notas preliminares: Este texto foi produzido a partir da decupagem e edição de entrevistas realizadas por e-mail com o artista Denilson Baniwa. Foram acrescentadas citações recuadas extraídas de entrevistas do artista produzidas e publicadas por diversos veículos de mídia, e disponíveis nos seus respectivos canais de YouTube — SESCTV, Brazil LAB at Princeton University, Escuta]

/ Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, de Denilson Baniwa, performance, 2018, HD vídeo, 16:9, color, sound, 15min [fonte: perfil do artista na plataforma do Prêmio Pipa

[. . .]

Nunca pensei em ser artista… a minha inspiração — os meus modelos do que eu queria ser - eram as lideranças indígenas que me formaram enquanto ser humano… Minha vida foi dedicada desde os 15 ao movimento indígena amazônico… a luta por direitos e reconhecimento… por presença indígena dentro desse território brasileiro. Então eu não queira ser artista, eu queria ser um grande líder indígena… mas sempre pintei… desenhei… O primeiro momento que eu falei "quero levar isso pra minha vida, quero me dedicar, quero estudar, quero pensar sobre arte do ponto de vista de que eu sou indígena, e tenho essa chance de apresentar o mundo indígena pra fora, de maneira diferente do movimento indígena, foi 2015. Uma pessoa —

> que também é muito amiga — me chamou pra trabalhar numa exposição, e insistiu pro grupo de curadores o meu nome… chama Sallisa Rosa — grande amiga, artista indígena. Eu comecei a trabalhar nessa exposição… que chamava Dja Guata Porã, com a Clarissa Diniz e o Pablo Lafuente — que são curadores incríveis — e a gente começou a conversar sobre o quanto não existia uma presença indígena nas artes, e o quanto a presença indígena é base pra formação do que a gente chama de arte moderna e arte brasileira… eu fiquei muito pensando nisso… [BANIWA, 2021, 14:05-16:12"][112]

. . .

Quando eu entrei na *Dja Guata Porã*, não foi como artista, mas como designer, para trabalhar na equipe de expografia e arquitetura. Aos poucos, nas conversas com a Clarissa Diniz e Pablo Lafuente, fui entendendo o papel do artista, da exposição, dos curadores, e de uma série de personagens que fazem o mundo da arte girar. Na mesma época conheci as *Gorilla Girls*, e a reivindicação delas pela inserção de artistas mulheres nos museus, e a denúncia de que as mulheres ocupavam pouco espaço como criadoras… Eu e Jaider [Esbell] — que também começou a ter interesse por estar em coleções do Sudeste — começamos a procurar meios de inserção dentro do sistema.

Nossas expectativas, eram quase as mesmas das *Gorilla Girls*, denunciar que não havia indígenas artistas nos museus, mas havia muita arte indígena e corpos indígenas servindo de objeto para artistas brancos… Ficamos três anos tentando conversar com curadores, museus, colecionadores, artistas em SP e Rio, e ninguém queria receber a gente. Muita gente falava que índio não fazia arte, que arte indígena era arte coletiva, esses papos… Em 2017, descobrimos um evento no Goethe de SP, que ia discutir sobre arte indígena. Quando vimos que não ia ter indígenas na discussão, entramos em contato e exigimos a presença indígena. O pessoal do evento então disse que eu e Jaider poderíamos entrar na programação, mas a gente disse que nós dois não éramos suficientes, então fizemos uma lista de 10 artistas que deveriam participar… Acabou que o Goethe aceitou, mas teve uma briga… os participantes brancos desqualificaram a produção de arte indígena contemporânea, e deram atenção apenas a arte tradicional indígena como sendo relevante. Muitos des-

- - -

112 / trecho de entrevista realizada por Escuta, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=matxl_o70Gg

ses que falaram isso hoje escrevem sobre arte indígena contemporânea, como se nada tivesse acontecido… Então, de 2017 em diante, pensamos em entrar com mais violência dentro do sistema… aí nasce essa coisa de "teríamos que aparecer" para sermos reconhecidos — aparecer no sentido de fazer algo tão maluco que seria impossível as pessoas não notarem ou ignorarem nossa presença. Daí nasceu Jaider como sendo a "reencarnação de Makunaima"… eu invadi a Bienal de SP... entre outras coisas… íamos nos lugares e não pedíamos mais permissão para entrar…

. . .

Minha trajetória no Movimento Indígena Amazônico, dita muito da minha prática nas artes, os temas e direções da minha pesquisa, tem muito a ver com o que eu já estudava quando estava no Movimento. Temas como reparação histórica, reescritura da história, compartilhamento do mundo indígena com mais pessoas, em especial àquelas que são analfabetas no tema, defesa dos direitos originários e adquiridos pela Constituição do Brasil, entre outros temas…

> Penso que certos assuntos que eu trato no meu trabalho, eles partem primeiro de uma realidade, e a realidade a gente sabe que é muito bruta, muito cruel… e às vezes falar de temas muito crus e muito duros, é super complicados porque caem em diversos sentimentos nossos enquanto humanos, né… uma das saídas que eu encontro pro meu trabalho, que é partindo do pensamento de cinema inclusive — é a criação de ficções. Ficções a partir da realidade. Porque aí eu acho que a aproximação do discurso com o público se torna um pouco mais amigável, digamos… [BANIWA, 2022, 5:15"-6:20"][113]

. . .

Alguns meios são importantes para mim, como televisão e rádio… comunicação de massa, teoria da comunicação são alguns das minhas bases de entender meu acesso dentro das artes e da comunicação com o público. Tudo se retroalimenta. Em 2003 entrei para a Universidade, para cursar Tecnologia e Computação, meu interesse na época era pensar sobre tecnologias que ajudassem o Movimento Indígena na criação e análise de bancos de dados sobre os territórios indígenas (ameaças, in-

- - -

113 / trecho de entrevista produzida por Brazil LAB at Princeton University, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=JeSkKQvP8dw

/ Pintura que integrou a exposição Terra Brasilis: o Agro não é pop! [fonte: perfil do artista na plataforma Behance]

vasões, etc.), criar mecanismos tecnológicos que ajudassem na proteção e denuncia das organizações indígenas da Amazônia. Na época, criamos — eu e outras pessoas indígenas — uma escola de ativismo chamada CAFI (Centro Amazônico de Formação Indígena), e chamamos professores para ensinarem sobre tecnologia, direito ambiental, humanos… A escola funcionou por três anos, e era dedicada a formação de jovens indígenas da Amazônia Brasileira. Enquanto eu ensinava sobre tecnologia da informação, outros ensinavam sobre tecnologias de análise de dados de satélite, e uma ferramenta chamada SIG (Sistema de Informação Geográfica). Essa ferramenta foi importante para análise de bancos de dados geográficos — estou aqui contanto um contexto maior de como cheguei na série *Natureza Morta*, para você entender. Tempos depois — eu já fora do Movimento Indígena — tive acesso a alguns dados que mostravam como havia aumentado muito a invasão de terras, o aumento do desmatamento, garimpos… voltei a estudar sobre sistemas de informação geográfica e bando de dados de satélites, pensando que os termos usados nos jornais não davam conta do que estavam acontecendo no Brasil, termos

como “atualmente foram desmatados o equivalente a sete Estádios do Maracanã na Amazônia”… foda-se o Maracanã! A destruição da floresta vai além de um hectare de terra… a morte de uma parte da floresta é, em muito lugares, a morte de pessoas, bichos, rios, de uma diversidade de vidas que não dá pra calcular em estádios de futebol. Daí, eu fui juntando partes de imagens até criar silhuetas de bicho e gente, e dei nome de Natureza Morta, em “homenagem” ao estilo clássico de pintura natureza morta

/ da série Natureza Morta, de Denilson Baniwa. Infogravura, 2017 [fonte: coletada em entrevista com Denilson Baniwa publicada por Oxfam Brasil] / Página anterior: da série Natureza Morta 2 [fonte: de matéria de Jamyle Rkain, publicada em https://artequeacontece.com.br]

> Essa imagem… essa em especial [figura 41]… representa um corpo indígena, uma liderança indígena… sabe essas cenas que aparecem em filmes de crime, que são só as delimitações do contorno, da silhueta de um crime, foi a partir desse desenho que eu criei essa imagem… é uma série que trata do desmatamento e do avanço do agronegócio dentro da floresta, e todas as violências que isso causa… Pra todas as imagens da série eu peguei fotos de satélite — umas partes que tinham desmatamento e outras que não tinham desmatamento — e fui juntando tudo até formar uma imagem que seja visível… criar uma ficção, né… uma ficção de um desmatamento onde um corpo é reconhecível… [BANIWA, 2022, 06:33-07:13”][114]

- - -

114 / idem

. . .

Como indígena, acredito que a tecnologia é uma aliada do Movimento, ajudando na propagação e criação de dados que podem servir para o futuro das comunidades. Por conta da Rádio Yandé — eu, Renata Tupinambá e Anapuaka Tupinambá criamos a rádio em novembro de 2013 — pensamos em itinerar por várias aldeias, para ensinar cultura de hackeamento, construção de rádios comunitárias e comunicação ativista. Foi nesta época que conheci algumas aldeias de Mato Grosso do Sul e tive contato com uma realidade que na Amazônia não conhecia, "grandes plantações de soja, e uma violência contra os povos indígenas muito intensa… inclusive aviões que despejavam veneno em cima de aldeias pra que elas saíssem do lugar, pras pessoas plantarem soja em cima" [BANIWA, 2022, 5:43" — 6:15"][115]. Surgiu então a ideia de pensar a comunicação e tecnologia como ferramenta importante na proteção à vida e ao território. Desta viagem ao MS nasceu a exposição *O Agro Não é Pop*, que tem as pinturas de jovens indígenas usando câmeras, computadores, etc., estas pinturas foram baseadas em movimentos que usaram a tecnologia como resistência, a saber: ASCURI (Associação de Comunicadores e Realizadores Indígenas), Encontro dos Escritores Indígenas do Brasil, GRUMIN (Grupo de Mulheres Indígenas), FOIRN (Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro), entre outras iniciativas onde a tecnologia foi essencial para que os trabalhos fossem feitos.

> Eu penso, por exemplo, que a história do Brasil é uma grande ficção, a gente foi escrevendo ela a partir de histórias inventadas… enquanto artista, eu quero crias situações que escrevam — entre aspas — histórias paralelas à história do Brasil. Tem o agro é pop — que passa na TV — que é uma ficção inventada pra vender a salvação do Brasil, eu quero criar o agro não é pop, pra balancear essas histórias… [BANIWA, 2022, 32:45-33:33"][116]

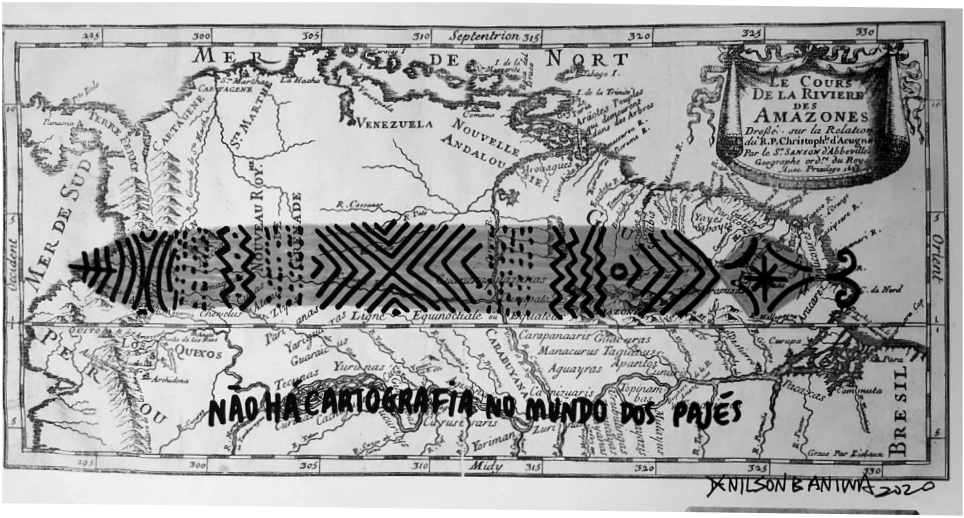
. . .

Decerto, que a História é feita a partir de ficções oficializadas em documentos de texto, imagem, vídeo e áudio. A arte sempre foi uma importante ferramenta colonial para construir o imaginário dos Esta-

- - -

115 / trecho de entrevista produzida por SESCTV, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=HC-VmCsXdVv8&t=392s

116 / idem



/ Não existe cartografia no mundo dos pajés, da série Reescrituras sobre PerspectAtivismo. de Denilson Baniwa [fonte: do artigo Para Descolonizar a Brasiliana, publicado pela Revista Select]

dos Nacionais. De posse de uma bagagem no Movimento Indígena, eu escolhi a *rasura* de documentos Oficiais do Estado Brasileiro, como forma de questionar a autoridade de quem escreveu a História, ao invés de tentar reescrevê-la a partir do zero… Acredito que essa prática tenha um pouco de exercício iconoclasta. Tem a coisa de olhar para o livro da escola e não se sentir representado nele, e tentar rasurá-lo na mesma hora. Tem a ver com mudar o discurso do livro, ou da imagem, e fazer uma espécie de bricolagem com elas… Apropriar, e manipular (rasurar) esses documentos, para provocar reflexões sobre as *ficções coloniais*, foi naturalmente um caminho a ser seguido. Ao mesmo tempo, satirizá-los, tornando-os questionáveis, "*ficcionalizar*" uma nova História Nacional. Eu comecei esses trabalhos com os mapas antigos do Brasil, depois tive acesso a alguns livros, como o Grandes Expedições à Amazonia, o livro do Debret, do Martius e Spix, da Expedição Langsdorff ,o livro do Alexandre Rodrigues, etc. Fiz intervenções em muitos livros e mapas, além de fotos… vídeos… *Perspect-ativismo* vem de uma brincadeira com o discurso do Viveiros e de uma fala dele sobre "no Brasil todo mundo é índio, exceto quem não é"[117]… essa coisa de que todo mundo pode ser

- - -

117 / o artista faz referencia a uma entrevista com o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, publicada em 2006, no livro Povos Indígenas do Brasil 2001/2005.

muitas outras coisas, e que as histórias da colonização também podem ser transformadas em outras histórias. É um exercício de entender o outro, entender o mundo do outro e desse entendimento criar meios de provocar o outro e o mundo dele. No caso, pelas imagens e a *memória coletiva gerada através destas imagens…*

> Meu povo se chama Baniwa, é um povo que tem como território ancestral a região fronteiriça entre o Brasil, a Colômbia, e a Venezuela. É um povo milenar, com histórias bem antigas. Tão antigas que são anteriores a criação do universo… o jeito que eu encontrei de criar memórias, e de fazer renascer memórias apagadas, é um lugar que eu entendo como uma tradução de mundos. Eu não posso chegar aqui onde eu to, no Rio de Janeiro, e falar no idioma baniwa, porque ninguém entenderia. Então eu preciso construir um meio de que eu consiga falar as coisas do meu povo, e as coisas que eu acredito, de maneira que mais pessoas possam entender, e o jeito que eu encontrei isso foi pela arte… [BANIWA, 2022, 0:50-1:52"]

. . .

Hoje, acredito que muito do fizemos no Sudeste, abriu portas para que muitos curadores, museus, etc. conhecessem sobre as produções indígenas e se interessassem em saber quem era os artistas indígenas. Estou num momento em que posso analisar esse tempo e não sei se foi muito certo tudo, pois acabamos "vendendo" aos novos artistas que apareceram uma ideia de que estar em galeria, exposição, eventos, é suficiente para o reconhecimento de quem gerencia o mundo da arte. Ainda falta muito para chegarmos a um status seguro dentro do meio. Por isso, tenho me dedicado a estudar curadoria, e ser menos artista. Meu interesse agora é estudar o fenômeno arte indígena brasileira, e meios de inserção mais duradouros da arte e dos artistas de origem indígena

[. . .]

2021 /

Resistência Ancestral

Vandria Borari

- - -

[Notas preliminares: Este texto foi produzido através do remix de trechos extraídos da íntegra da transcrição da entrevista realizada com a artista e ceramista Vandria Borari]

/ Vandria Borari, modelando um Caríatide [vaso ritualístico tapajônico], no Espaço de ArteIndígena Ukara Wasu, 2020 [fonte: perfil da artista na rede Instagram]

[. . .]

Eu sou filha de pescador, originaria de Alter do Chão, Borari. Filha de agricultores. Filha de artistas. Minha mãe era artista, minha avó ceramista, fazia cerâmica utilitária, vasos, pias, agdás, fornos de assar farinha… A região de Santarém é uma região de ceramistas ancestrais. Em Alter do Chão a gente tem a seca, o Rio Tapajós quando seca fica que nem um canal. Quando eu era criança, a gente não tinha água encanada, então a gente ia muito tomar banho no rio pra ir pra escola... tinha

/ Detalhe da instalação Resistência Ancestral, apresentada em Kasko [Basel, CH], como parte da exposição Os outros - Traços do Colonialismo, dentro da grade do festival Culture Scapes, 2021 [fonte: perfil da artista na rede Instagram]

muita conexão com o rio, um contato direto mesmo. Minha mãe ia lavar roupa, e eu ficava mergulhando no rio, eu e meu irmão. A gente brincava de quem pegava a cerâmica mais bonita… cerâmicas ancestrais nossas encontradas no rio. O rio seca e aparecem muitas cerâmicas. Eu perguntava pra ela quem faziam essas cerâmicas, ela dizia que eram os nossos antigos Borari, "você é Borari também". Aquilo eu fui crescendo e ficou, marcou. Eu nasci no mundo da arte, minha mãe já era artista, na década de 90 ela foi uma das protagonistas da afirmação Borari em Alter do Chão. Antecedeu o próprio movimento indígena Tapajós-Arapiuns que iniciou esse processo de etno-gênese. Muito ligada a festa do Sairé, ela trouxe toda aquela força da ancestralidade e criou a dança Borari. A dança Borari trouxe o avivamento, a afirmação das pinturas corporais de jenipapo, de urucum… tinha dança da chuva, a dança do Macucauá, a dança da noite, da caça, da fertilidade, e mostrava esse processo da colonização dentro do ritual indígena. As minhas irmãs... nós somos

todas ceramistas… Eu comecei a conversar com os antigos que faziam já as cerâmicas, que já tinham passado por aquele processe de influência da colonização, e tinham parado de fazer cerâmicas ritualísticas, ficaram só as utilitárias. Fui conversando… Fui pra universidade. Tive um curso muito rápido de cerâmica tapajônica com o professor Levy Cardoso. Eu tava estudando Direito, mas sempre tava na biblioteca na parte de arqueologia. Fui aprendendo, conhecendo outros ceramistas, outras mulheres, e fazendo meus próprios processos criativos pra aprender a técnica dos nossos antepassados ceramistas. Eu tenho uns 20 anos já nesse processo… Além de tá fazendo em casa, fazia algumas oficinas em escolas, nos territórios. Teve uma experiência muito legal durante o encontro de mulheres indígenas do Baixo Tapajós. Elas não sabiam fazer cerâmica, mas todo o conhecimento tava na mente delas, na memória. Elas iam contando nas narrativas delas, "minha vó pegava barro ali… ela queimava… não podia ir menstruada… no dia dos finados não podia pegar barro porque o barro não prestava"… O conhecimento ele não morreu! A arte é viva, forte e presente!

. . .

Em 2019 eu tava na produção da MUTAK [que é a Mostra de Arte Indígena do Tapajós], e uma amiga me ajudou a escrever uma aplicação duma residência artística. Eu mostrei o meu trabalho, a arte que eu fazia, aí um dia depois eles mandaram, "você foi selecionada pra fazer uma residência artística na Suíça, mande seu documento agora que daqui a uma semana você vai viajar". Eu nunca tinha entrado nessa questão… Enquanto artista eu tava ali dialogando no espaço local, nem regional era. Daqui eu já saí pra fazer uma residência artística na Suíça, sem entender esse espaço da arte contemporânea. Foi um impacto. Eu nunca tinha entrado no espaço pra ver como é trabalhada a arte contemporânea aqui. Me deixaram no atelier e eu tive que me articular, conhecer pessoas, compreender essa dinâmica pra inserir a nossa arte. A gente indígena que vem pra cá sofre preconceito, eu tive que me virar pra apresentar, mas com o apoio de pessoas, e trabalhando nesse conceito da nossa arte enquanto uma arte coletiva, surgiu *Resistência Ancestral*. Essa instalação foi feita num espaço cultural lá em Basel. É

/ Vista geral da instalação Resistência Ancestral, apresentada em Kasko [Basel, CH], como parte da exposição Os outros - Traços do Colonialismo, dentro da grade do festival Culture Scapes, 2021 [fonte: perfil da artista na rede Instagram]

uma área sagrada de um sítio arqueológico de 5×4 que eu fiz de uma forma geométrica. Campos de soja que atravessam campos de pecuária. Intercalada entre elas você vê a cerâmica tapajônica. As pessoas tiravam os sapatos e pisavam por cima dos grãos de soja. Mael [Anhangá] produziu o som. Primeiro começam sons da floresta, pássaros, o som do vento nas folhas, a água, e passa por uma transição, que inicia com o som da derrubada da floresta, as árvores caindo, as motosserras, e no final o barulho da queimada, mostrando essa dinâmica da vida que passa por esse processo de destruição. No momento em que as pessoas vão andando pelo campo de soja, elas vão ouvindo a vida na floresta, e, ao mesmo tempo, essa vida sendo destruída por essas duas atividades criminosas, a pecuária, e a derrubada da floresta pra implantar os campos

de soja… Foi bem visitada, tinham pessoas que choravam… as pessoas que me convidaram se surpreenderam. Era uma pesquisa que eu já fazia muito aqui, já falava sobre a questão do desmatamento, sobre como afeta nossas áreas sagradas, principalmente nossos sítios arqueológicos… A gente tem uma região lá de Belterra que tem mais de 170 sítios arqueológicos que foram destruídos pela soja. O que é produzido em Santarém de soja, que destrói nossos sítios arqueológicos, grande parte vai pra Europa, pro porto de Roterdã, aí eu trouxe a *Resistência Ancestral*. A Amazônia tá sendo destruída, nossas áreas de sítios sagrados, mas nós estamos aqui pra dizer! Nós podemos contar nossa história! Desde quando eu comecei nesse processo de me reconhecer enquanto artista as duas coisas andaram sempre juntas, *a arte e a luta*. Desde criança eu estive nesses movimentos políticos, artísticos. Sempre a minha fala é entorno disso, da arte como uma forma de luta. A colonização se sobrepôs aos territórios. Vendo Alter do Chão sendo desmatada, vendo esse processo de grilagem avançando sobre a nossa cerâmica, eu sempre dialoguei nesse sentido, de entender que *é através do território que a gente faz arte*. Os meus trabalhos são a partir da minha história, da minha identidade, mas também evidenciam a questão do desmatamento, dos impactos sobre o território, sobre as grandes empresas, dessa forma de colonialismo que nunca acabou, nos estamos em outro tempo, mas é o mesmo, mas com outros atores. Eu faço *arte indígena contemporânea, dialogo com tudo que tá em volta, com o que é vivo, com o que não é vivo, e com o que está além dos nossos olhos*…

. . .

Nessa questão de temporalidade há uma divisão na história. Não consideram a gente artista. Como se a história limitasse nosso conhecimento e nossa cultura a partir de um tempo, e não, nossa cultura tá viva, forte e presente! As pessoas falam pra mim, "você é artesã". Eu digo, "não, eu sou artista indígena", justamente pra tirar essa desvalorização. A arte contemporânea tem uma padronização, e a nossa arte ela foi categorizada como uma arte inocente, categorizada como um artefato, um objeto de estudo, de estranheza… A arte contemporânea ocidental tenta a partir de uma obra trazer várias camadas, várias formas de diálogo, e

/ Yupirangaua, de Vandria Borari, participando da exposição This is Forest, realizada em Leeds [UK], em 2023 [fonte: do perfil da artista na rede Instagram]

a nossa já dialogava com muitas coisas! Nossos antepassados já faziam arte contemporânea, que é a nossa arte indígena, a nossa cerâmica. Ainda mais a tapajônicas, uma tecnologia extremamente avançada de como trabalhar com o barro, extremamente sofisticada, extremamente refinada, que dialoga com várias coisas, que tem várias camadas, traz a força da natureza, da relação com a natureza, com a espiritualidade, com o território, com os espíritos… A nossa arte ela é contemporânea. No ano em que os nossos antepassados faziam era contemporânea, e nunca deixou de ser contemporânea. Eu sou a continuidade dessa arte.

. . .

Hoje eu já trago outros trabalhos… Esse novo trabalho *Yupirangaua* [na língua indígena significa origem], que tá em exposição lá na Inglaterra, surge a partir de uma pesquisa que eu fiz pra compreender como é a dinâmica da floresta, esse processo do conhecimento pra mantê-la pro-

tegida e em pé, da dinâmica dos povos de domesticação, da compreensão da linguagem da floresta… São sementes arqueológicas de tucumã e curuá em grandes proporções. Faz referência a sementes arqueológicas encontradas em Santarém, nesse porto da Cargil, e em Monte Alegre, na caverna da Serra Pintada, a partir de estudos arqueológicos feitos pela Universidade Federal do Oeste do Pará. As pesquisas que fizeram datam as sementes de uma dinâmica de mais de 11 mil anos. A gente tem o tucumã em casa, tem tucumã na praia, a minha casa é coberta com palha de curuá… é muito vivo! Os conhecimentos que nossos antepassados tiveram são os mesmo que a gente mantém.… É uma pesquisa que dialoga a minha vivência no território e as pesquisas cientificas existentes na Amazônia, um vem completar o outro...

[. . .]

[PART. 3]

- - -

Múltiplos enclaves;

Traços Compartilhados

Essa pesquisa — como já foi dito anteriormente — toma corpo por meio de uma trajetória. Cabe, após uma larga jornada, compartilhar as impressões, descrever as paisagens por onde passaram os sentidos, e abrir a gaveta dos pensamentos achados e perdidos. De saída, parece importante ressaltar — uma vez mais — dois elementos que estruturaram esse trabalho, que giram em torno dos *recortes* que foram se estabelecendo, e dos *fragmentos* que foram sendo coletados-analisados.

Esta pesquisa escolheu pensar a *Amazônia como um ecossistema de antagonismos*[118]*, fruto de conflitos que derivam de uma posição específica — imposta historicamente — dentro de uma matriz colonial de poder*[119]*. Esta posição, embora consolidada, não oferece uma imagem fixa, mais bem uma imagem-movimento, uma vez que está submetida a constantes processos de territorialização-desterritorialização*[120]. Isto ocorre *face às linhas de força que operam sobre o território* [no que tange a exploração dos recursos][121], *sobre a paisagem*[122] [em relação às transformações nas camadas sociais e simbólicas que se atribuem aos espaços geográficos], *e sobre os discursos*[123] [que ora legitimam processos coloniais-modernos sob as vestes do desenvolvimentismo, ora se contrapõe]. Por certo, haveria muitas outras maneiras de se abordar a questão "Amazônia", mas é sobre uma Amazônia vista sobre esses termos que essa pesquisa se debruçou, justamente por partir da constatação de que é esta Amazônia que se encontra refletida em grande parte da produção artística contemporânea que emerge na região. É também certo que nem toda a produção artística toca de maneira direta — semântica ou sintaticamente — em questões relativas às dinâmicas de colonialidade que se processam no território. Existem muitos artistas pensando questões de ordem subjetiva, a partir de marcadores sociais cujas vinculações transcendem limites geográficos, operando investigações técnicas de linguagem e invenções formais em diálogo mais estreitos e focados com o campo específico da arte, de modo que aqui cabe assinalar o segundo recor-

- - -

118 / Alfredo Wagner - ver pg. 27
119 / Walter Mignolo - ver pg. 27
120 / Rogério Haesbaert - ver pg. 27
121 / Eduardo Pisón - ver pg. 40
122 / Eduardo Pisón; Marcos Magalhães - ver pg. 40
123 / Ana Pizarro; Fabio de Castro; Michael Foucault; Neide Gondim [ver pg. 29, 30, e 35]

te desse trabalho: nesta pesquisa são coletados e analisados trabalhos e processos criativos que apresentam vetores — formais e/ou discursivos — que emergem de *uma experiência singular de lugar*, e que acabam por refletir essas vivências individuais-coletivas em seus aspectos tanto sintáticos quanto semânticos. Por certo, haveria outros recortes possíveis para pensar modos de fazer arte na Amazônia do século XXI — que dispensariam inclusive aspectos de georreferência — de modo que, se ao final desse texto encontrarmos elementos para caracterizar procedimentos compartilhados que transversalizam a diversidade de práticas, tão pouco isso significa que esses modos de fazer encerram a pluralidade de poéticas em andamento na arte contemporânea Amazônica.

Por fim, ainda sobre recortes, cabe pontuar os limites geográficos do acervo de dados coletados e submetidos à análise [ilustrados na figura ao lado]. Dos 11 trabalhos [e/ou artistas] nos quais a pesquisa pôde se aprofundar, 8 são do estado do Pará, 1 do Amapá, 1 do Amazonas, e 1 de Roraima. Me parece importante explicitar esse campo de ação para que não se pressuponha pretensões universalizantes. Por outro lado, esse recorte geográfico [que surge menos como uma escolha prévia, e mais a partir dos critérios que foram sendo aplicados nas coletas de obras a serem analisadas, e das condições materiais da investigação], parece de alguma forma se relacionar com um certo modo de ocupação do território, e exploração dos recursos, que vem avançando da Amazônia oriental para a ocidental, e, portanto, reflete as vivências de artistas que — em sua maioria — atuam desde o *arco do desmatamento*[124].

O segundo elemento que pede para ser posto em nitidez é o caráter fragmentário que a pesquisa adquiriu. Quando se pergunta nas primeiras páginas se as "dinâmicas territoriais determinam um modo propriamente amazônico de fazer arte?", sentença que elegemos não modificar nas revisões textuais, o faz para mover um caminho. Desse ponto onde nos encontramos, olhando para o percurso realizado, há que se admitir

- - -

124 / O termo conhecido como arco de desmatamento compreende a região onde se encontram os maiores índices de desmatamento da Amazônia. É um território que vai do oeste do Maranhão e sul do Pará em direção a oeste, passando por Mato Grosso, Rondônia e Acre. As rodovias Belém-Brasília e Cuiabá-Porto Velho iniciaram o desenho desse arco, e atualmente corresponde ao território de 256 municípios que concentram aproximadamente 75% do desmatamento da Amazônia [OVIEDO, LIMA, AUGUSTU, 2019, p.1]

a *existência de modos de fazer, no plural*. Mesmo dentro do recorte coletado e analisado neste trabalho, não é possível concluir a existência de um modo no singular, mas acredito que a metodologia cartográfica que foi se construindo ao longo da investigação — que dá corpo ao segundo capítulo — tem a potência de apresentar *modos de fazer arte — produtos e processos — que possuem traços comuns, pontos de contato, singularidades compartilhadas, que derivam sobretudo de uma experiência de lugar impregnada na subjetividade dos artistas e, consequentemente, inscrita em procedimentos táticos-técnicos-poéticos que se repetem e se cruzam nos relatos coletados*. O que esse terceiro capítulo pretende fazer é olhar para esse mapa — como um mosaico de fragmentos — para tentar traçar linhas que visibilizem esses pontos de contato, buscando destacar na superfície mapeada os elementos que caracterizariam p*oéticas que emergem das encruzilhadas das relações arte-território na Amazônia*. Penso ainda que, ao destacar os pontos de contato procedimentais, surgem pistas para responder a segunda pergunta que a pesquisa se colocou, sobre "como os artistas têm documentado as dinâmicas coloniais em processo na região?".

Uma vez esclarecidos os recortes que foram sendo feitos ao longo da pesquisa, e o caráter fragmentário que foi assumindo, antes de passar a análise da produção mapeada, cabe responder a uma última pergunta possível, para não restarem lacunas ao entendimento. "Porque amarrar essa diversidade de trabalhos sobre o termo Amazônia, e não Marabá, Boa Vista, Belém?". É importante que isso seja colocado para não parecer que "se quer homogeneizar experiências distintas", uma vez que a vivência desses sujeitos-artistas constituem experiências diversas de Amazônia. Esses questionamentos, realizados respectivamente pelos pesquisadores Gil Vieira e José Sena, necessitam esclarecimentos. Uma resposta a essas colocações pode começar nas palavras de Vieira, "quando tu usas Amazônia, como eu também uso, como Orlando [Maneschy] usa… tu estás fazendo uma opção política… é importante que tu digas isso ao leitor"[125]. Pois bem, acrescentaria ao leitor que a Amazônia como

125 / Aspas retiradas dos diálogos travados no momento da defesa da dissertação [no Programa de Pós--Graduação em Diversidade Sociocultural do Museu Paraense Emilio Goeldi], cujas provocações da banca [composta pelos Profs. Drs. Marcos Magalhães, Gil Vieira, José Sena, e Orlando Maneschy] impulsionaram um retorno ao texto objetivando o fechamento de lacunas, incluindo o tópico em questão

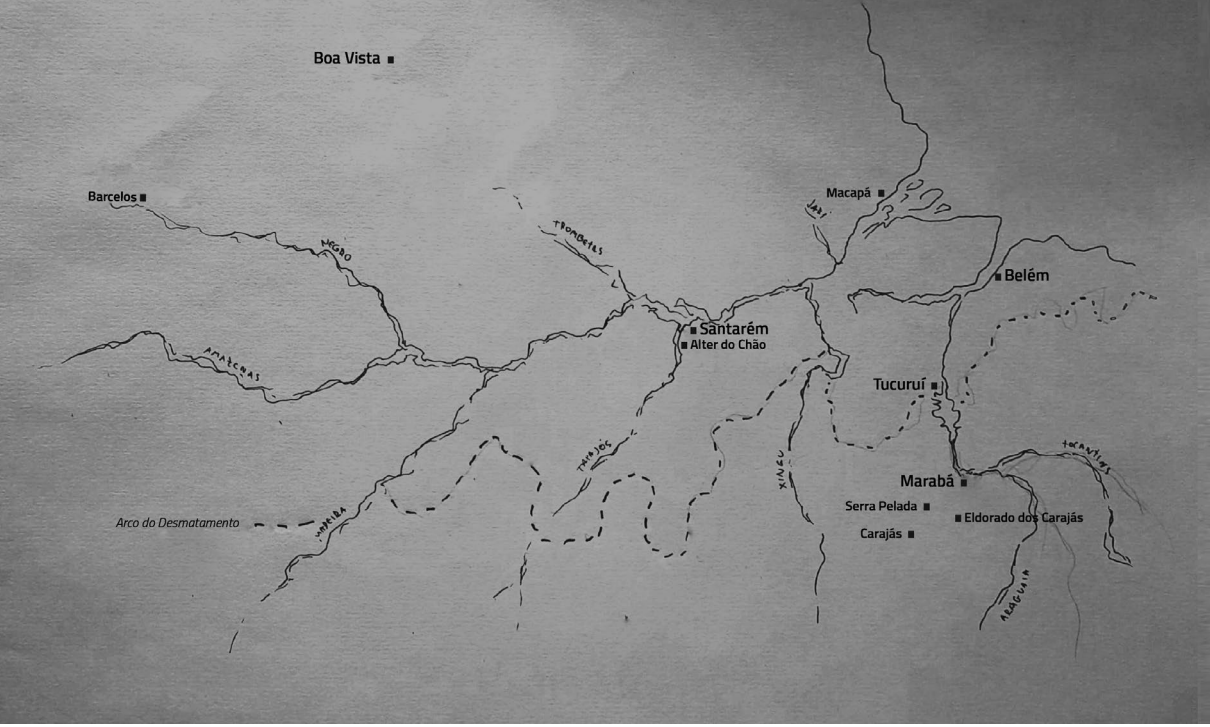
território-enclave, como uma *região pluricultural*, *entre o mito e a fronteira*[126], de *choque entre mundos*[127], onde *modernismos sem modernização*[128] favorecem a *emergência de um pensamento liminar*[129], e de práticas artísticas que afirmam uma *diferença colonial*[130], não adquire a configuração de um corpo homogêneo que sujeitaria seus diferentes atores — humanos e não-humanos — a um mesmo padrão de colonialidade. O enclave amazônico pode ser melhor percebido quando visto da perspectiva de uma territorialidade composta por *experiências de desterritorialização múltiplas*, agrupadas sobre o termo Amazônia por forças exógenas.

Ao tomar o termo Amazônia como amarração a uma investigação de práticas artísticas que emergem desde essas territorialidades múltiplas, não o faço com o intuito de homogeneizar essa produção em um tipo ideal weberiano [que possa ser descrito e cujas estratégias possam ser previstas], menos ainda para confinar a singularidade das subjetividades em atuação, oriundas de diferentes experiências de lugar, em imagens arquéticas jungianas rígidaz. Se tomo Amazônia como termo guarda-chuva para abrigar sobre si diferentes sujeitos e práticas, o faço a partir da intuição de que a *reivindicação do termo Amazônia como tática poelítica está presente nas práticas dos artistas contemporâneos que vivenciam a região, seja como estratégia de afirmação de experiências singulares de lugar* [baixo dimensões de colonialidade que se materializam de modos diversos], *ou em defesa de territórios de pertencimento* [todos ameaçados de alguma maneira pela intensificação da exploração dos recursos e dos seus reflexos no que tange a supressão das paisagens e inviabilização dos modos de vida das comunidades tradicionais]. Essa intuição — que parte inicialmente da minha experiência empírica como artista amazônico atuando junto aos meus pares — parece ser constatada quando se olha para a produção que esta investigação logrou mapear.

Ao transitar pelas encruzilhadas [no plural] por onde as práticas artísticas encontram com dinâmicas territoriais coloniais/contracolo-

- - -

126 / Fabio de Castro; Osmar Pinheiro - ver pg. 24, e 35
127 / João de Jesus Paes Loureiro - ver pg. 24
128 / Nestor Canclini - ver pg. 23
129 / Walter Mignolo - ver pg. 28
130 / Walter Mignolo - ver pg. 24



/ mapa da bacia hidrográfica do Amazonas, com linha de demarcação do chamado arco do desmatamento, e as cidades de atuação e/ou origem dos artistas entrevistados

niais, esta investigação se depara com a impossibilidade de descrever um modo propriamente amazônico de fazer arte, e como consequência, responde de maneira mais modesta a pergunta primeira a qual se propôs responder. Considerando que as diferenças internas [entre os diferentes sujeitos-artistas, seus repertórios de vida, e suas práticas artísticas] encontram-se acessíveis no mapeamento disponibilizado no segundo capítulo, as próximas páginas buscaram identificar os procedimentos comuns no interior das diferentes poéticas mapeadas, revelando caracteres sintáticos, semânticos, e metodológicos, que se repetem na diversidade dessas produções, cuja recorrência parece se dar em função das diferentes experiências de ser e estar Amazônia travadas por cada um dos artistas atuando desde a multiplicidade desse território-enclave. A recorrência de determinadas inquietações, de procedimentos técnico-poéticos, e de elementos semânticos e sintáticos na composição das obras produzidas por sujeitos oriundos de diferentes Amazônias, parece sugerir um tipo de vinculação. O que as próximas páginas tentam fazer é traçar no mapeamento produzido linhas de fuga que constituam golpes de vista panorâmicos, para ir e vir. O mapa permanece, sempre aberto a novos traçados.

- - -

MEMÓRIA INDIVIDUAL — MEMÓRIA COLETIVA

Em realidade, não estamos sós no mundo, vai dizer Maurice Halbwachs ao defender que memória individual e memória coletiva se penetram. Por um lado, a memória individual "não está inteiramente isolada e fechada. Um homem; para evocar seu próprio passado, tem frequentemente a necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros", a memória coletiva, por outro lado, "envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas"[131]. Memória individual e coletiva se cruzam em vários dos trabalhos levantados por essa pesquisa. A memória do Massacre de Eldorado dos Carajás mobiliza a construção coletiva de um monumento cuja poética emerge do relato dos sobreviventes. É a partir de tribunais — armados a partir da aplicação de práticas de Augusto Boal — e de rodas de cura — nas quais os sobreviventes compartilhavam seus relatos — que se chega às castanheiras como símbolo de um massacre que vitimou 19 trabalhadores sem terra, e que é parte de um processo de *colonialismo interno*[132] que avança também sobre a floresta. Os testemunhos individuais que vão emergindo, vão visibilizando uma memória coletiva que dá lugar a um monumento, que ao ocupar o espaço público, traduz uma experiência de grupo para o campo da história

> Na memória, as similitudes passam… para o primeiro plano… o grupo que vive visa perpetuar os sentimentos e imagens que formam a substância do seu pensamento […] a história dispõe os acontecimentos em quadros que permanecem exteriores ao grupo […] a memória coletiva é uma corrente de pensamento contínuo… retem do passado somente aquilo que ainda está vivo, ou é capaz de viver na consciência do grupo… não ultrapassa os limites desse grupo […] o mundo histórico é como um oceano onde afluem todas as histórias parciais [HALBWACHS, 1990, p. 81; 86-87]

O desejo de construir um monumento que demarque a memória do massacre, para que ele nunca seja esquecido — como nos relata Maria Raimunda[133] — transfere por meio de um processo poético-po-

- - -

131 / HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice,1990, p. 53-54
132 / Pablo Gonzales Casanova - ver pg. 24
133 / ver pg. 58, e 63

lítico, uma memória coletiva para o campo da história através de um documento público, estético, escrito no corpo da terra — como nos diz Dan Baron[134] — em um *site-specific* [para usar os termos da arte contemporânea], que ganha forma através da sabedoria popular.

Memória individual-coletiva também se confundem no trabalho de Armando Queiroz. O artista localiza o impulso à Serra Pelada — que deu origem a alguns dos trabalhos analisados nessa pesquisa — nas suas lembranças familiares, e no imaginário imagético ao qual o artista — e sua geração — foi bombardeado enquanto jovem. É dessa revisitação às lembranças inscritas na sua própria subjetividade que surge uma pesquisa na qual o artista se debruça sobre a questão do garimpo. Da experiência do artista na região surgem diretamente dois trabalhos, *Midas* e *Ouro de Tolo*. *Ouro de Tolo* é um conjunto de arcadas [próteses dentárias] banhadas a ouro, feitas a partir do molde das bocas de pessoas que viveram o ápice e a decadência do garimpo na região de Serra Pelada. O que as arcadas [inscritas no campo da arte como "objetos"] testemunham, é a ruína do sonho de riqueza. Contam sobre bocas que um dia foram preenchidas por dentes de ouro, e que agora possuem poucos dentes. Essa ruína, que se dá após o sonho de riqueza, é o paralelo Amazônico do mito de Midas que fundamenta a obra homônima de Queiroz. Porém, se a obra *Midas* traz essa questão por meio de uma citação-metáfora, em *Ouro de Tolo*, o artista opera um procedimento no qual o trabalho *indicia*[135] a decadência do garimpo. Isto é, estabelece uma conexão material, física, entre a obra e o cenário ao qual faz referência. Esse caráter indicial entre as arcadas-objetos produzidas por Queiroz, e as bocas de pessoas que vivenciam a decadência do garimpo em Serra Pelada, também existe em relação a sua própria mãe. Durante o processo de produção do trabalho, a necessidade de uma primeira prótese-modelo fez com que uma das 16 arcadas que compõem a obra seja da mãe do artista, "fica essa coisa bonita de misturar uma história mais próxima minha, de uma história alargada... contando uma história mais abrangente, eu to também contando minha história, e vice-ver-

- - -

134 / ver pg. 64, 65

135 / Charlie S. Pierce - ver pg. 67

sa"[136]. *Ouro de Tolo* mescla memória individual e coletiva não apenas na origem das inquietações que movimentam a produção, mas também na operação poética, e no resultado estético, na materialidade mesma da obra! Como historiador de formação, o artista desenvolveu outros trabalhos que jogam com os campos da arte e da história, com atenção especial — já presente nos trabalhos de Serra Pelada — a violência na Amazônia.

Marcone Moreira também localiza as origens do trabalho *Ausente Presença* — um díptico fotográfico de 2014 — nas memórias do pai trabalhando com barro. A memória é um dos vetores do trabalho do artista. Mais visível no tempo impregnado nos resíduos materiais que o artista apropria para produzir suas obras, a memória pessoal do artista, vinculadas a sua própria história de vida, movimentam também seus processos criativos. *Horizonte de Ferro* - vídeo produzido ao longo do trajeto do trem da empresa Vale, que transporta minérios de ferro da região de Carajás até o porto de Itaqui no Maranhão — visibiliza um contexto de precariedade que se constrói as margens de um projeto multinacional, mas sua origem reside na memória das muitas viagens que o artista fez por esses trilhos quando jovem, antes de se estabelecer em Marabá. Os pés de barro — que compõem uma das metades de Ausente Presença — foram feitos em uma residência artística no Vale do Jequitinhonha, a partir da revisitação das lembranças do pai, "de uma origem puramente afetiva... da memória do meu pai fazendo cerâmica… Aquilo veio do afeto… depois ele vira um trabalho contundente no sentido político"[137]. As imagens produzidas primeiro deram origem a uma série de fotografias nas quais o artista dispunha os pés em paisagens específicas [caminhos de terra, trilhos, etc.], somente tempos depois o artista mescla esse trabalho a uma fotografia da placa que integra o monumento das Castanheiras de Eldorado, onde constam os nomes dos 19 trabalhadores sem terra assassinados no massacre de 1996. Olhando para a produção do artista como um todo, e lendo o seu relato, Moreira não parece interessado em direcionar seus trabalhos para uma fala política direta acerca do território, mas esse mergulho nas

- - -

136 / Armando Queiroz - ver pg. 89
137 / Marcone Moreira - ver pg. 135

profundezas de sua subjetividade, tecida a partir de uma experiência de lugar, confere a parte das suas obras, um caráter nitidamente político. É revisitando suas memórias individuais que o artista visibiliza um território compartilhado, atravessado por choques — materiais e simbólicos — entre determinados modos de ocupação e exploração dos recursos e suas consequências.

Vandria Borari reconhece em seu trabalho como artista indígena contemporânea as raízes ancestrais da cerâmica tapajônica. Os fundamentos de sua produção surgem do cruzamento de estudos arqueológicos com suas próprias raízes Borari as margens do Tapajós. Se uma das características da arte contemporânea é conseguir através de uma obra estabelecer diferentes camadas de diálogos com a realidade, a artista vai afirmar a contemporaneidade desde sempre presente na cerâmica tapajônica, "eu faço arte indígena contemporânea, dialogo com tudo que tá em volta, com o que é vivo, com o que não é vivo, e com o que está além dos nossos olhos"[138]. Em vários momentos de seu relato, Vandria remete sua trajetória a uma busca pelo saber-fazer dos seus ancestrais que, segundo a artista, encontra-se salvaguardado nos membros da comunidade, ainda que estes não se dediquem a cerâmica como atividade prioritária. É nesse saber que a artista encontra a fonte de pesquisa para seu desenvolvimento técnico-formal. É cruzando essa investigação formal-ancestral com documentos arqueológicos que Vandria consegue desenvolver um trabalho que se inscreve no campo discursivo da arte de forma tanto poética quanto política, cruzando um processo de resgate pessoal-comunitário, de fortalecimento de identidade, com a denúncia da destruição dos territórios sagrados Borari, por vezes coincidentes com sítios arqueológicos catalogados pela academia.

Francisco Vera Paz também vai embasar sua produção multimídia — inclusive gráfica, a qual se dedica essa pesquisa — em um interesse pela memória individual e coletiva, e ainda por uma memória da paisagem. O próprio nome Francisco Vera Paz foi adotado pelo artista em referência a Praia da Vera Paz, destruída pelo avanço da malha urbana de Santarém, e soterrada definitivamente pelo porto de exportação de soja

- - -

138 / Vandria Borari - ver pg 150

da empresa Cargil. A sensibilidade que o artista demonstra em seus relatos acerca da sua produção, e que as próprias obras visibilizam, acerca das questões ambientais na Amazônia, sobretudo na região do Tapajós — onde Vera Paz reside, e por onde avançam a exploração madeireira, a produção de gado e soja — surgem primeiramente da experiência pessoal do artista no território. Tanto dos seus trânsitos contemporâneos, quanto do seu arcabouço memorial. Porém, o artista é claro ao afirmar seu interesse pela pesquisa em arte. Quando Vera Paz relata o processo que o levou a construção dos Sudários, nos deixa ver que a obra partiu inicialmente de um impulso por uma investigação nos contornos da linguagem da gravura. Foi durante a pesquisa que o artista se deparou com uma paisagem em *processo de supressão*, que estava também presente na sua própria subjetividade, nas memórias que foram se construindo a partir da experiência com o lugar. O caráter político que vai se estruturando no processo de produção, e que acaba impresso nos *Sudários*, surge, portanto, da subjetividade de um artista de Santarém. Isto é, de alguém interessado na pesquisa em arte, cuja sensibilidade está impregnada pela vivência em um território por onde os modos de ocupação e exploração capitalistas — próprios da Amazônia tapajônica — avançam, "Existe um processo todo que cria certas condições pra que essa obra aconteça, são coisas que atravessam a vida, que constituem as minhas memórias"[139]. A madeira, o gado, a soja. A paisagem surge como parte de um patrimônio coletivo que carrega uma memória compartilhada tanto de um presente [de avanço do processo de desflorestamento] quanto de um passado [no qual as árvores impressas nos *Sudários* encontravam-se de pé]. A *natureza indicial* da gravura faz com que os *Sudários* sejam documentos da memória individual-coletiva de um território, sua inserção como instalação no espaço público, e como obra dentro dos circuitos da arte, transferem essa memória coletiva para o terreno da história, enunciando na esfera pública um discurso que busca tensionar, no campo do simbólico, a narrativa oficial de progresso que, segundo o próprio artista, tem dominado também visualmente os espaços da região, tecendo uma mentalidade favorável a esse modelo agro-desenvolvimentista de exploração predatório dos recursos. Em seus outros trabalhos [como a

- - -

139 / Vera Paz - ver pg. 80

série dedicada ao Sairé, e o trabalho como escritor e contador de histórias], o artista também demonstra esse interesse pela memória coletiva como substância para a experimentação artística, e como ferramenta para a produção de estratégias de tensionamento das narrativas que favorecem a destruição da teia da vida [para usar as palavras do artista], seja em se tratando da biodiversidade, seja da multiplicidade da cultura — tapajônica, santarena, borari — salvaguardada na memória coletiva sobre a qual os discursos homogeneizantes buscam se sobrepor.

- - -

ESCUTA — FALA

Paula Sampaio também cita sua infância morando as margens da rodovia Belém-Brasília como um dos possíveis lugares de origem para o despertar do seu interesse pelos migrantes que se espalham pelas rodovias construídas na Amazônia durante o período militar. Entretanto, outro ponto importante parece saltar do seu relato, *a escuta do outro*.

Se as fotografias que compõem o trabalho *O Lago do Esquecimento*, em um primeiro momento, parecem ocultar o elemento humano do quadro [diferentemente dos seus trabalhos anteriores], os desdobramentos que o trabalho foi tomando incorporaram os relatos dos moradores do lago com quem a fotógrafa foi estabelecendo relação. *O Lago do Esquecimento* inicia em 2011, mas desde a década de 1990, Paula Sampaio transita pelas estradas da Amazônia coletando não apenas imagens, mas também as histórias dos migrantes que foram construindo suas vidas nesses territórios. O trabalho *Antônios e Cândidas* reflete essa metodologia. A fotógrafa atribui esse procedimento a sua formação em jornalismo, e as discussões vivenciadas na Associação Fotoativa, nas quais segundo Sampaio, eram discutidas as possibilidades da fotografia como ferramenta política, "a gente acreditava, àquela altura, que era possível criar... construir uma sociedade mais justa, e a fotografia era uma forma de fazer política… de mergulhar na Amazônia, a partir de um olhar de quem está experienciando de dentro desse lugar"[140]. Dessa

- - -

140 / Paula Sampaio - ver pg. 97

perspectiva, e também levando em consideração seu passado também migrante, o outro com quem a fotógrafa trava relação é também um pouco ela mesma, que migra para a região, se estabelece a margem das mesmas rodovias, e se forma fotógrafa aqui, pensando a imagem-técnica a partir deste lugar de vivência. Enquanto transita pelo território e pelas histórias dos migrantes com quem conversa, nos oferecendo uma espécie de cartografia desse processo de ocupação, Sampaio também processa um entendimento acerca do seu próprio lugar. Nesse sentido, sugere um desvio, ou um aprofundamento do paradigma do *artista enquanto etnógrafo* defendido por Hal Foster

> quero sugerir que um novo paradigma… emergiu na arte avançada de esquerda: o artista enquanto etnógrafo […] o artista comprometido batalha em nome de um outro cultural ou étnico […] Apesar de parecer extremamente sutil, esta troca de um sujeito definido em termos de relação econômica, para um outro sujeito definido em termos de sua identidade cultural é bastante significante [FOSTER, 1996, p.3]

Ainda assim, são cartas desses migrantes as quais a fotógrafa insere tanto em *Antônios e Cândidas*, quanto no livro de *O Lago do Esquecimento*, enquanto percebe, como nos relata, que "jamais poderia falar por eles"[141]. Sampaio chega ao lago de Tucuruí buscando por pessoas residentes na transamazônica que tivessem sido afetadas pela construção da hidroelétrica. O caráter silencioso das fotografias que compõem *O Lago do Esquecimento*, nas quais a figura humana parece oculta, é resultado dos *incidentes* que ocorrem na busca que a fotógrafa realiza por pessoas. A inserção dos relatos dos moradores do lago no livro [publicado dois anos depois da tomada das fotografias] demonstra a permanência desse interesse.

Embora reconheça raízes que provém de suas memórias individuais, quando Armando Queiroz vai a Serra Pelada, é também atrás desse *outro* que vivenciou a história do garimpo, a qual o artista teve contato apenas a partir de relações travadas na infância, ou de um imaginário midiático que lhe chega na juventude. Ainda que *Ouro de Tolo* mescle *índices* de memórias coletivas com memórias individuais, é des-

- - -

141 / Paula Sampaio - ver pg. 102

se outro que saem os moldes para 15 das 16 arcadas que compõem a obra, e é para esse outro — que vivenciou o auge e a queda do garimpo — que a experiência com a obra remete o público. Foi a leitura do caderno de anotações de Seu João — seringueiro no Acre — que remeteu o artista a lembrança do avô português — que também havia vivenciado a experiência dos seringais — e a pintura que via na infância de uma trilha de coleta de seringa. É partir, portanto, do contato com o outro que surgem os disparos para ir arregimentando as diferentes camadas semânticas do trabalho, bem como do entendimento de si próprio num processo de formação histórico e social compartilhado, ainda que de modos desiguais. Queiroz nos fala que, uma vez perguntado pelos corredores da UFMG o porquê do interesse pelo garimpo, teria respondido que ainda estava entendendo o que era isso pra ele, e que o próprio trabalho o ajudava a entender… esse trabalho, que atravessa e é atravessado pelo outro. Foram eles que me disseram, "essas castanheiras somos nós"[142], nos relata Dan Baron sobre o processo de criação do Monumento das Castanheiras de Eldorado. O poeta e dramaturgo, que coordenou a construção do monumento, é categórico ao afirmar que a ideia de utilizar as castanheiras como *símbolo* de afirmação da memória do massacre *contra o esquecimento*, partiu da sensibilidade dos trabalhadores sem-terra, e da capacidade dele de *ouvir*. A pedagogia com a qual Dan Baron e Manoela Souza chegam no assentamento é uma *pedagogia da escuta*, que tem como resultado não uma obra assinada por um artista, que passa a circular no sistema de arte enquanto objeto, mas um monumento cuja *autoria é compartilhada*, instalado em um sítio específico, e cuja materialidade perecível está sempre em vias de desmaterializar-se.

- - -

A NATUREZA ENQUANTO SUJEITO

Embora entenda que a produção da obra se realize em outro contexto, José Viana reconhece uma filiação entre o trabalho S11D e o Monumento das Castanheiras de Eldorado, na medida em que individuali-

- - -

142 / Dan Baron - ver pg. 60

zam elementos da natureza, na maneira como encaram esses elementos como *sujeito portadores de memória*, e, portanto, de *agência*. Ao mesmo tempo, em que as castanheiras simbolizam os 19 trabalhadores sem terra vítimas do massacre de Eldorado, *indiciam um processo de supressão da floresta amazônica* em consequência do avanço das áreas de pastagem. As pedras coletadas na área S11D em 2014, a partir de 2016, se tornam índices de uma paisagem que não existe mais. A salvaguarda das pedras operadas pelo *Raio Verde* [duo formado por Camila Fialho e José Viana], efetua também a salvaguarda de uma memória da paisagem colocada em cena por essas pedras quando postas no espaço expositivo. Aos artistas coube *deslocar* esses resíduos da terra para o sistema de arte, para o *mundo das coisas interpretadas*[143], ressaltando o aspecto documental desses recortes coletados de uma paisagem em vias de supressão. Francisco Vera Paz, em seu processo de pesquisa gráfica, passa a encarar as toras de madeira apreendidas pelo IBAMA [em *Sudários*], bem como os sepos de árvores retiradas dos quintais [em *Mangueiras PA*], não apenas como matrizes para a produção de imagens, mas como vidas violentadas. Na convivência com o material de trabalho, o artista passa a enxergar esses resíduos como *corpos vegetais*. Sua percepção sobre o que a princípio eram matérias para uma investigação formal, vai mudando no sentido de perceber nesses rastros vidas violentadas. É ao longo dessa convivência que Vera Paz vai decidir chamar suas gravuras em tecido de *Sudários*.

No primeiro capítulo desta pesquisa, recorremos à ideia de *acaso* da artista Fayga Ostrower para levantar a pergunta: "quais os acasos com os quais os artistas na Amazônia se defrontam?". O encontro com elementos da paisagem parece exercer agência sobre o processo poético dos artistas analisados neste trabalho, a "paisagem tá construindo o trabalho, transbordando pra dentro da poética, e a gente tá mediando"[144]. Foi pelas esquinas dos Rios Tocantins e Itacaiunas que Marcone Moreira pensou que utilizar restos de madeira de embarcação — com suas várias *camadas de tempo-pigmento* — poderia abrir novas maneiras para pensar a pintura. Caminhando por uma Santarém em processo de ver-

- - -

143 / Arthur Danto - ver pg. 39
144 / José Viana - ver pg. 123

ticalização, Francisco Vera Paz encontra sepos de árvores retiradas de quintais para utilizar como matrizes. Vandria Borari, quando perguntada sobre o surgimento do seu trabalho com cerâmica, retorna a infância no Rio Tapajós nos período de seca, onde nadava e brincava de encontrar pedaços de cerâmica tapajônica que surgiam as margens do Lago Grande de Alter do Chão. É nas árvores derrubadas pelo fenômeno das terras caídas as margens do Rio Amazonas que o Grupo Urucum vai encontrar novas possibilidades de trabalho. Manoela Souza nos relata o impacto, até hoje vivo em sua memória, de ver o cemitério de castanheiras que se estendia ao longo da PA-155, em 1999, antes de saber que 19 destas seriam utilizadas para a construção do Monumento de Eldorado. A floresta fossilizada — que Paula Sampaio encontrou por incidente — deu origem a um trabalho fotograficamente distinto de tudo que fazia antes, e que possui desdobramentos até hoje. Se nos trabalhos anteriores as pessoas ocupavam os quadros, em 2011, a partir de uma tomada de assalto — para usar as palavras da fotógrafa — *a floresta se torna sujeito*, "uma floresta que não fala, mas uma floresta que grita"[145]. Em alguma medida, o artista nesses casos parece ser canal para a fala de uma outridade constituída por *atores não-humanos*.

Hans Belting, em sua *Antropologia da Imagem*, vai dizer que a condição de existência da imagem se dá em um trânsito permanente entre *corpo* e *meio*. O autor entende:

> a percepção da imagem como ato da animação, uma ação simbólica… encontramo-las nos corpos mediais e as animamos… a imagem tem sempre um caráter mental, o meio sempre um caráter material… anfitriões de que as imagens necessitam para aceder a sua visibilidade […] a experiência imaginal se baseia numa construção que nós próprios elaboramos… dirigidas pelas condições atuais em que as imagens mediais são modeladas […] uma história das imagens seria mais uma história do intercâmbio entre a produção de imagens mentais e materiais de uma época [BELTING, 2014, p.51-52]

Não pretendemos nesse trabalho desenvolver uma história da arte contemporânea numa Amazônia do tempo presente, até porque, mesmo Belting [como também Arthur Danto], já nos alertaram para o fim

- - -

145 / Paula Sampaio - ver pg. 98

do enquadramento moderno que sustentava a história da arte. Entretanto, a partir desse *prisma medial*, é possível dizer que esse procedimento compartilhado — que confere aos seres não-humanos um lugar de sujeitos dentro do processo criativo — parece coincidir com u*ma produção imaginal cujos meios de corporificação são extraídos da própria materialidade da paisagem*. Em muitos casos, isso se dá não por uma opção ética-política, a priori, mas pela *força dos encontros* que se dão no trânsito dos artistas pelos territórios. Se "o processo de formação de uma obra de arte só começa quando a intenção formativa se define no próprio ato em que uma matéria é assumida"[146], pode-se dizer que os trabalhos acima citados só encontram condições de possibilidade *a partir de uma experiência de lugar*, nos incidentes de percurso de cada artista, e nos acasos singulares que emergem dos diferentes enclaves amazônicos vivenciados. Uma vez que são nessas derivas que os artistas encontram, não apenas referências visuais e simbólicas a serem utilizadas como elementos compositivos, mas as próprias matérias físicas que formam os trabalhos.

- - -

DO ÍCONE AO ÍNDICE

Quando começo a esboçar o projeto de pesquisa que deu origem a esse trabalho, encontro nas investigações de Fabio de Castro uma preciosa referência de pesquisa sobre arte, e das potencialidades que a análise de produções artísticas — vistas em conjunto — carregam para a produção de um conhecimento interdisciplinar, que transcenda o campo restrito da arte. Os trabalhos analisados por Castro — como já foi antecipado no primeiro capítulo[147] — o leva a identificar na produção belemense das décadas de 1970/80/90 um "desejo de ser compartilhado" que materializa "um projeto social que advoga uma identidade… aparentemente ameaçada pela fronteirização do espaço amazônico"[148]. Minhas inquietações, movidas por experiências empíricas, vivenciadas

- - -

146 / PAREYSON, 1993, p.47
147 / Ver página 35
148 / CASTRO, 2011, p.21

principalmente na década de 2010, me encaminhavam para outras direções. Da *moderna tradição amazônica* — e seu projeto de identificação — me interessava saber — agora no século XXI — como a produção artística estava respondendo ao colonialismo na Amazônia, não tanto no campo das identidades [disputado pelas gerações anteriores], mas da luta política em defesa do território [na qual me vi por vezes imerso]. Retomo Castro, pois, observadas as conclusões a que chega, em uma perspectiva comparada com a produção mapeada nesta pesquisa, podemos chegar em um procedimento compartilhado próprio deste século, de uma produção em arte que parece *transitar de uma composição através de elementos icônicos, e passa a operar principalmente por meio de táticas indiciais*. Sobre as estratégias da moderna tradição amazônica, Castro vai dizer que:

> a evocação desse território idealizado dar-se-ia na representação estética… por meio de processos de redução da realidade… seriam diversificadas as estratégias… a presença de elementos icônicos evocadores da Amazônia… de formações sintáticas e semânticas amazônicas… reduções transcendentais elaboradas pelas populações tradicionais… projeção idealizada de um personagem sintético [o caboclo]… no campo das artes plásticas e visuais, a pesquisa sobre elementos amazônicos foi particularmente cuidadosa… [CASTRO, 2011, p24-38]

Pelas encruzilhadas das relações arte-território, por onde transita essa pesquisa, nas quais o fazer artístico se defronta com práticas colonialistas de toda ordem, as estratégias procedimentais têm caminhado menos no sentido da afirmação de uma *"diferença cultural"* [CASTRO, 2011], por meio da *articulação de referenciais visuais* amazônicos tradicionais/populares; e mais através do *deslocamento das materialidades* mesmas de uma paisagem em processo de supressão. Dentre todos os pontos comuns que saltam da diversidade das produções mapeadas nesta investigação — elencados neste terceiro capítulo — a *poética indicial* parece ser a que mais caracteriza a produção desse século [quando pensada em relação a das últimas décadas do século passado].

> A famosa tricotomia pierciana icône/índice/símbolo é apresentada várias vezes na obra vasta, prolixa, e heterogênea do semiótico americano… a relação que os signos indiciais mantém com seu objeto referencial é sempre regida pelo princípio central de uma conexão física, o que implica necessa-

> riamente que essa relação seja da ordem da singularidade, da atestação, e da designação […] Esse princípio de uma ligação existencial com o referente distingue radicalmente o índice das outras categorias de signos e, antes de mais nada, do ícone […] A referência física do referente não está implicada pelo signo icônico, que é autônomo, separado, independente… no ícone constam apenas as características que ele possui, na medida em que estas remetem iconicamente, ou seja, assemelham-se a um denotado, seja este real ou imaginário" [DUBOIS, 1998, p.62–63]

Os modos de fazer anteriores não foram abandonados. É típico do contemporâneo a simultaneidade — e inclusive o atravessamento — de procedimentos. Porém, um estudo comparado entre o conjunto — extenso — de obras analisadas por Castro, e a produção a qual esta pesquisa se dedica no seu segundo capítulo, deixa nítida uma diferença de abordagem. Essa diferença reside sobretudo na manipulação indicial. Mesmo no *Mapazônia*, que desenha unidades icônicas — para representar as áreas de garimpo, de desmatamento, de grilagem, etc., sobrepostas a terras indígenas — o faz por meio da utilização de mapas oficiais, técnico-científicos, produzidos através de tecnologias de georreferenciamento, de fotografias de satélites, e, portanto, de *imagens indiciais*. Denilson Baniwa, na série *Natureza Morta*, opera de modo semelhante, quando se apropria de fotografias aérias [de satélites] da região Amazônica e vai mesclando [por meio de montagens digitais] trechos preservados a trechos de desmatamento até formar imagens icônicas reconhecíveis. A onça-pintada, a arara, e a figura humana são *ícones* [que nas palavras do artista buscam sensibilizar o público ao humanizar o desmatamento, desconstruindo a frieza dos dados estatísticos] construídos *a partir da apropriação de imagens indiciais*.

Exemplos mais diretos não faltam… os *Sudários* de Francisco Vera Paz, procedimentalmente, são gravuras, isto é, imagens-cópias produzidas a partir de uma matriz, e que, portanto, são resultados de uma conexão física signo-referente [neste caso, toras de madeira estocadas pelo IBAMA apreendidas de extração ilegal na região do Tapajós]. A luz que chega e queima os sais de prata dos negativos PB de Paula Sampaio atravessa antes um cemitério de árvores mortas que flutua sobre o reservatório da 7ª maior hidroelétrica do mundo. O *Monumento de*

Eldorado — talvez o mais emblemático dos trabalhos analisados, e por isso mesmo o marco cronológico inicial da investigação — é construído a partir do deslocamento de 19 castanheiras mortas, que já carregavam em seus corpos a memória do processo de supressão da floresta para a formação de pastagem para o agronegócio latifundiário, contra o qual o Movimento Sem Terra luta, e uma vez mais, "essas castanheiras somos nós!"[149]. *Desculpe o Transtorno — Estamos em Obras* do *Grupo Urucum*, e *S11D* do *Duo Raio Verde* também operam a partir do deslocamento de matérias. O primeiro para destruir, o segundo para salvaguardar. *Ouro de Tolo* não expõe 16 arcadas dentárias aleatórias banhadas a ouro de modo a simbolizar a decadência do garimpo de Serra Pelada e a ruína dos sonhos de riqueza. Para produzir o trabalho, Armando Queiroz vai até Serra Pelada e produz moldes das bocas das pessoas que vivenciaram a ascensão e queda do garimpo, não são 16 arcadas quaisquer, saíram daquelas bocas, daquelas pessoas, que vivenciaram aquela história. O trabalho adquire uma dimensão icônica, simboliza, mas *é a operação indicial que lhe confere existência*.

Quando a natureza se torna sujeito, e a prática artística passa a operar a partir de táticas indiciais, a produção artística passa a documentar o território por meio de enunciados cuja sintaxe é composta por resíduos materiais do próprio processo de supressão da paisagem. Desse modo, pode-se concluir que a produção em artes visuais do século XXI na Amazônia — ao menos o recorte analisado nessa pesquisa — parece se afastar de uma trincheira na qual estratégias de identificação servem de munição a processos de autodeterminação, e passa a atuar indiciando um território ameaçado, assumindo uma atuação *poelítica* em defesa da Amazônia, isto é, da relação intrínseca entre a biodiversidade [ela mesma de origem antropogênica], e dos modos de vida tradicionais que dependem da preservação das condições materiais [da *teia de vida*, nas palavras de Vera Paz] que lhes asseguram existência e continuidade. Se a questão da fala amazônica passa também por "pensar a reconstrução [e a manutenção] dos modos de vida que garantam aos homens, aos homens concretos da região, o estabelecimento de relações com a natu-

- - -

149 / ver página 60

reza, com a ordem social e com seus símbolos"[150], é possível dizer que parte da produção contemporânea tem assumido posição no interior desse campo de batalha.

- - -

ARTE ABRE CAMINHOS: estratégias de trânsito e de inserção

Embora Vera Paz encontre em seus trânsitos por Santarém resíduos de árvores retirados de quintais, para utilizar com matrizes para a produção de gravuras. Para acessar as toras de madeiras decorrentes de exploração ilegal apreendidas pelo IBAMA, o artista teve de realizar um jogo institucional. A pesquisa artística, legitimada via Bolsa de Pesquisa e Experimentação do Instituto de Artes do Pará, serviu como mecanismo de legitimação burocrática à formulação de uma solicitação de acesso aos galpões do IBAMA. De modo semelhante, para utilizar os resíduos de árvores derrubadas pela força das águas às margens do Rio Amazonas, o *Grupo Urucum* precisou solicitar a permissão do IBAMA. Também aí, o convite à participação na *Quarentena das Artes* – evento realizado sob o guarda-chuva da Fundação Nacional das Artes – serviu como elemento empoderador do diálogo. Em ambos os casos, os artistas encontraram com servidores sensíveis às proposições artísticas. Vera Paz relata que, mesmo após a realização de *Sudários*, teria conseguido voltar ao galpão para a realização de novas provas. Aog Rocha, ressalta a proximidade que o *Grupo Urucum* tinha, junto às instituições, como um facilitador das negociações no estado do Amapá, possibilitando inclusive a sessão das motosserras utilizadas pelo grupo em *Desculpe o Transtorno — Estamos em obras*. É através do convite feito pela Companhia Vale, para participar de uma exposição coletiva em Vila Velha, que Marcone Moreira enxerga a possibilidade de negociar a realização de *Horizonte de Ferro*. Qualquer pessoa pode pegar o trem de passageiros da Vale que transita entre os estados do Pará e do Maranhão, entretanto, não são permitidos registros audiovisuais, existe uma rígida fiscalização quanto a isso, nos relata Marcone. É, portanto, através de um convite da

- - -

150 / LOUREIRO, 1985, p. 114–115

empresa ao artista — em reconhecimento da força de sua obra — que Marcone percebe uma abertura à negociação que possibilitou a realização do trabalho, nas palavras do artista, a possibilidade de refazer esse percurso com um olhar crítico, "voltar e rever essa paisagem de uma forma crítica era tudo que eles não queriam"[151]

Mais emblemático nesse sentido talvez seja *S11D*. Para entrar na zona demarcada para exploração de minério de ferro na serra sul, e retirar de lá pedras com alto teor de ferro para salvaguardá-las nos arquivos do circuito de arte, todo um trânsito institucional burocrático teve de ser realizado, ao ponto de ser incorporado pelos artistas como parte do trabalho. A obra-projeto — como definem Camila Fialho e José Viana — desde sua gênese, entende o *sistema de arte* como um mecanismo que torna o trabalho possível. A proposta do trabalho surge em resposta às possibilidades oferecidas pelo edital do Arte Pará. Uma vez tendo tido seu projeto aprovado, os artistas utilizaram a carta da Fundação Rômulo Maiorana [organizadora do Salão] para operar um trâmite documental — que passou também pelo ICMBio e pela VALE — sem o qual não seria possível acessar o espaço da futura mina. José Viana ressalta ao menos dois aspectos interessantes acerca desse processo. Primeiro, a sensação de transitar por um lugar proibido, preenchido por sinalizações que alertavam sobre o caráter restritivo do espaço. Segundo, a percepção de que por meio do trabalho o duo estava revelando um certo mundo inacessível, e por consequência, invisível. Camila Fialho complementa, "a gente vai usar essa instância do poder da arte, jogando com esse poder pra acessar esse lugar… tudo isso como parte da obra"[152].

Se por um lado, as práticas artísticas, quando amparadas pelo sistema de arte, se convertem em dispositivos que *abrem caminhos de interação com territórios e paisagens de acesso e uso restritos*, por outro, um movimento inverso também parece ocorrer. Jaider Esbell localiza a origem de toda sua produção em arte contemporânea indígena nos trânsitos que o artista fez quando jovem, acompanhado de sua mãe, pela Terra Indígena Raposa Serra do Sol. O *sistema de arte indígena*, que Esbell caracteriza

- - -

151 / Marcone Moreira - ver pg. 134
152 / Camila Fialho - ver pg. 118

como sendo de um *tipo de constante aparição*, em contraponto ao sistemão [como o artista se refere ao sistema tradicional de arte ocidental], reflete a necessidade de *tornar visível essas assimetrias coloniais,* e suas consequências *sobre os povos indígenas*, *sobre a Amazônia*, e "sobre o que o mundo europeu chama de *natureza*"[153]. Se por um lado as instâncias da arte abrem caminhos para que artistas transitem e interajam com paisagens e territórios restritos, trabalhos como *It Was Amazon* refletem um movimento inverso, de *artistas que utilizam o mundo da arte para furar os cercos discursivos*, tensionar as narrativas oficiais, e buscar por meio desses disparos trabalhar "essa consciência que o Brasil não tem de si mesmo"[154]. *It Was Amazon* foi uma *exposição-ação* que circulou por vários estados brasileiros. Composta por 16 pinturas que apresentam diferentes pontos sensíveis que decorrem do avanço de um modelo de desenvolvimento sobre a Amazônia. Jaider Esbell traz suas experiências territoriais para dentro de sua poética, e produz obras que acabam por inserir *contra narrativas*, "eu venho, a partir disso, constituindo as minhas formas de linguagem, e resolvo dedicar pra essa estratégia de alcançar uma visibilidade maior, furar todos esses cercos da invisibilidade da vida comum"[155]. Vandria Borari, do mesmo modo, carrega consigo a experiência de seu povo, da relação com o território tapajônico, e com a produção cerâmica ancestral. Para Vandria também as instâncias da arte não significam a abertura de experiências territoriais restritas, mas ao contrário, significa a possibilidade de *inscrever no campo da arte discursos sobre essa experiência íntima de território, de identidade, e de autoafirmação*. É essa experiência anterior, de vida, e de luta, que confere o caráter político a poética desenvolvida pela artista. É cruzando documentação arqueológica com vivência [como em *Resistência Ancestral*], que Vandria tem transitado pelo circuito de arte. Se o campo da arte para Jaider Esbell [tanto em *It Was Amazon*, quanto nos trabalhos posteriores nos quais o artista opera uma ressignificação de Makunaimi de Oswald de Andrade a partir da perspectiva Macuxi] é um espaço que possibilita um *furar dos cercos*, para Vandria Borari, a inserção da

- - -

153 / Jaider Esbell - ver pg. 130
154 / Jaider Esbell - ver pg. 130
155 / Jaider Esbell - ver pg. 128

cerâmica ancestral tapajônica dentro dos circuitos de arte é uma forma e afirmar que "a Amazônia está sendo destruída, nossas áreas de sítios sagrados, mas nós estamos aqui pra dizer", porque a "nossa arte é viva, forte, e presente!"[156].

Quando Giseli Vasconcelos convida o LABCART [nessa altura composto por mim, por Luah Sampaio, e Yuri Barros] para produzir um mapeamento que integrasse a publicação *Dossiê: por uma cartografia crítica da Amazônia*, o coletivo — até então vinculado mais a práticas ativistas junto a movimentos sociais ligado as lutas contra Belo Monte — encontra nessa abertura a possibilidade de se debruçar sobre experiências vivenciais anteriores, de trânsito e trabalho pela região do Xingu. Enxergam em um trabalho de arte a possibilidade de difundir uma *narrativa contra-colonial*, que opera novas coletas e edições de informação em seu fazer, mas que *se ancora nesses acúmulos de percurso*. Pensar uma cartografia das sobreposições do progresso sobre a bacia hidrográfica do Amazonas, e sobre os territórios indígenas, articulada a uma linha do tempo que visibiliza — ainda que parcialmente — a história do discurso desenvolvimentista imposto à região, surge muito mais de vínculos afetivos construídos na aproximação das lutas contra Belo Monte, que de pretensões intelectuais desenraizadas. O campo da arte [neste caso de uma publicação financiada via Lei Semear, cujo editorial buscava discutir metodologias de arte-política e tecnologia na Amazônia], aparece como um *dispositivo capaz de fazer circular* uma experiência compartilhada, sentida em diferentes graus, pelos indivíduos e grupos que vivenciam essa região de fronteira por onde o progresso avança.

É nesse duplo movimento, que, ora utiliza as instâncias da arte como mecanismos para trânsitos e interações por territórios e paisagens os quais a colonialidade torna restritos, ora utiliza os circuito de arte como lugar para a inscrição — salvaguarda e difusão — de enunciados que emanam de sujeitos historicamente silenciados, que a prática artística parece se tornar na Amazônia — no trabalho de determinados artistas — uma *estratégia para a abertura de novos caminhos*: em termos geográficos [abrindo o acesso a espaços geridos por corporações e instituições

- - -

156 / Vandria Borari - ver pg. 150

ambientais, possibilitando a produção de trabalhos que indiciam esses territórios e seus processos de desterritorialização]; em relação ao acesso às redes de circulação de bens simbólicos do mundo da arte [permitindo a difusão de enunciados que emergem da experiência subjetiva de sujeitos atravessados pela experiência da colonialidade, e que por isso mesmo tencionam as narrativas consensuais civilizatórias de progresso]; e também na pesquisa em arte [enquanto caracterizam um procedimento poético que, de diferentes maneiras, traz a presença realidades silenciadas].

- - -

VISIBILIDADE-INVISIBILIDADE

Tornar visível as assimetrias que decorrem das muitas camadas de colonialidade que se impõem sobre a Amazônia, parece atravessar, quando não os impulsos, os resultados de muitas das obras analisadas nesta pesquisa. José Viana nos relata que por meio do trabalho *S11D*, sentia que estava revelando um certo mundo inacessível. O *Grupo Urucum*, em *rotação negativa*[157], esculpe toras de madeira até se tornarem serragem, numa metáfora incomoda de refundação da FUNARTE em direção a uma instituição descentralizada, que enxergue e sirva também aos artistas do Norte. Paula Sampaio ressalta que ao longo dos seus percursos pelas estradas da ditadura militar na Amazônia, estava focada mais nos *desvios* que na estrada principal. Luah Sampaio rememora a vontade de *gritar* certas urgências por meio do Mapazônia, "aquelas imagens e símbolos... eram uma tentativa de gritar o quanto que tem daquilo ali nos espaços, pra ver se as pessoas entendem... os pontos da soja, do gado, das hidroelétricas... A gente tá aqui em Santarém, meu filho... a galera tá ilhada, sem água! A estiagem foi tão grande... a gente precisa pensar nisso até nesses espaços da arte"[158]. Jaider Esbell circula pelo Brasil com uma *exposição*, que também é um *alarde*, sobre uma realidade amazônica que existe para além da ideia de exuberância já presente no senso comum, "pra que as pessoas vejam, sintam, e a partir desse sentir sejam

- - -

157 / Edson Barrus - ver pg. 68
158 / Luah Sampaio - ver pg. 111

convidadas a fazer alguma coisa, na prática, pra que essa devastação não se extrapole tanto"[159]. Armando Queiroz vai até Serra Pelada em busca dos sujeitos que vivenciaram em seus corpos o ápice e a decadência do garimpo. Natureza Morta, de Denilson Baniwa, costura ficções que buscam apresentar o desmatamento nas suas consequências relativas à vida dos seres da floresta — humanos e não-humanos — que passam implícitos nas estatísticas. Em Reescrituras sobre PerspectAtivismo, o artista busca, mediante procedimentos de manipulação arquivística, *táticas de pós-produção* [pra usar os termos de Bourriaud], desconstruir narrativas oficiais e revelar as ideias de Brasil — e de Amazônia — como *invenção discursiva colonial. O Monumento das Castanheiras de Eldorado* transfere a memória coletiva de um massacre para o campo do documento histórico. Marcone Moreira revisita de maneira crítica os trilhos do trem da Companhia Vale, estes pelos quais se pode transitar, mas não filmar, e que consequentemente pouco se vê. *Resistência Ancestral* visa mostrar como o desenvolvimento tem se sobreposto aos sítios sagrados [e arqueológicos] no Tapajós. Em todos esses casos, *visibilidade e invisibilidade* parecem formar um vetor que atua no interior do processo de produção dos trabalhos. Se este par não aparece como anterior ao fazer artístico propriamente dito, quase sempre surge como consequência da incorporação desses trabalhos no mundo da arte, como uma das camadas de interpretação possíveis diante dessas obras.

Ao tornar visível por meio da arte os processos de supressão da paisagem em andamento na Amazônia — que só adquirem espaço nas narrativas tradicionais em episódios catastróficos [como a seca recente do Rio Negro em 2023] ou em números estatísticos frios acerca do desmatamento [que Natureza Morta tenta humanizar] — os artistas acabam por enunciar a existência de populações nativas cujos modos de vida se encontram ameaçados pela destruição das condições materiais que lhe garantem continuidade. Populações indígenas, comunidades ribeirinhas, quilombolas, extrativistas, populações pretas e mestiças das baixadas urbanas, sujeitos invisibilizados ao longo do processo de colo-

- - -

159 / Jaider Esbell - ver pg. 126

nização e integração nacional, e que por isso mesmo acabam confinados a um lugar de vulnerabilidade à toda sorte de violências. Se por um lado, nas últimas décadas — desde pelo menos a década de 1990, se quisermos tomar como marco temporal *Antônios e Cândidas* de Paula Sampaio, *Eldorado* e *Haximu* de Klinger de Carvalho — alguns artistas tem tomado posição nesse tabuleiro de conflitos, procurando a partir de seus trabalhos por luz às dinâmicas coloniais que constituem esse território-enclave, integrando [no campo da arte] um processo de resistência decolonial de múltiplas frentes, em aliança aos indivíduos e grupos historicamente subalternizados, ou mesmo como membros pertencentes a estes grupos, nos anos mais recentes, é possível perceber a emergência de trabalhos produzidos por sujeitos cuja vivência se deu no interior mesmo dessas linhas de frente. Falo da inserção de artistas indígenas dentro dos circuitos da arte contemporânea.

- - -

DO CABOCLO COMO OBJETO REFERENCIAL AOS SUJEITOS DA IDENTIDADE RACIAL COMO PROTAGONISTAS NOS CIRCUITOS DA ARTE

Um dos fundamentos que vão estruturar as ideias de Paes Loureiro em *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário* é a vivência do caboclo — isto é, do nativo amazônico — que, em interação com a natureza local, adquiriria singularidades capazes de embaralhar as fronteiras rígidas entre o real e o imaginário. Osmar Pinheiro, escrevendo sobre a visualidade na Amazônia, vai destacar o universo referencial plástico, de origem mestiça, presente nas paisagens rurais e urbanas da região. Fábio de Castro retoma várias vezes o caboclo como "tipo idealizado" mobilizado pela moderna tradição amazônica:

> O lugar social ocupado pelo caboclo é determinado… por uma longa tradição segregatória […] Essa condição denegativa faz do caboclo, aos olhos da moderna tradição amazônica, o homem amazônico por excelência… seu habitante mais comum… o homem histórico por excelência… detentor dos saberes ancestrais indígenas… o indivíduo histórico vitimizado […] O caboclo é o próprio mito, na fronteira em movimento […] assim, a moderna tradição amazônica tem no caboclo uma de suas sínteses monotéticas [CASTRO, 2011, p. 232]

Esse uso do caboclo — e do universo de referências vinculadas a experiência desse tipo social assim caracterizado — por parte de uma certa intelectualidade das cidades amazônicas [Fábio de Castro estuda a cena belemense] encontra tensionamentos em pesquisas contemporâneas que alertam sobre o abuso "do uso do termo caboclo, especialmente por pesquisadores/as brancos/as ou membros das elites locais… que ajudou a manter uma hierarquia em relação aos caboclos, tratados, sobretudo, como 'objeto' de estudo cerca do processo de construção de identidades na Amazônia"[160]. Se os elementos fornecidos pela pesquisa que José Sena vem realizando — acerca do "caboclo" enquanto constituição social e categoria discursiva — nos servem para uma revisão crítica da produção cultural das gerações passadas [das últimas décadas do século XX], são imprescindíveis para pensar a produção contemporânea [do século XXI]

Quando olhamos para a produção mapeada por essa pesquisa, é preciso que se olhe para os s*ujeitos-produtores dos trabalhos mapeados*. Essa operação revela que abaixo do guarda-chuva Amazônia [no qual opera essa investigação], existem não apenas uma diversidade de experiências territoriais que precisam ser consideradas e pontuadas, como também uma *pluralidade de sujeitos*, cuja consideração revela mais um traço comum da produção contemporânea que se pretende analisar: *a emergência de sujeitos da identidade racial como protagonistas na cena artística*

> entendo o sujeito da identidade racial como toda pessoa que tem pertencimento ou vivência dentro de contextos familiares e sociais que a levam a se autodeclarar como pertencente à determinada raça, requerendo a história e os valores da tal cultura vinculada a essa raça […] é um processo de entendimento que implica o autoentendimento das pessoas em suas experiências de vida [SENA, 2023, p.49]

As pesquisas de Sena partem da constatação de que "o lugar do caboclo tem sido de uma história onde não foi possível se enunciar enquanto agente", e busca construir caminhos para o "enfretamento à permanên-

- - -

160 / SENA, José. Raça e Amazonidades: tramando memórias de futuro. In: Revista África e Africanidades, 2023, p.31

cia desses sujeitos em uma 'zona de não ser', como efeito do colonialismo persistente", objetivando "restituir aos cabokos suas historias socioculturais, para poderem requerer suas agências e seus lugares de direito no mundo contemporâneo"[161]. Interessa-nos, nas análises do autor, os paralelos que fornece para pensar a experiência de inserção de sujeitos indígenas — em especial os oriundos de regiões na Amazônia — nos circuitos institucionais da arte contemporânea.

Quando Denilson Baniwa realiza uma performance na 33ª Bienal de Arte de São Paulo, em 2018, o faz mobilizado pelo incômodo de ter se deparado com a presença indígena apenas como parte dos elementos compositivos das obras expostas, mas ausente nas fichas técnicas. Em outras palavras, uma presença na condição de objeto em contraponto a uma ausência da condição de sujeito. Um dos pontos-chave do relato do artista trata do embate institucional que ele e Jaider Esbell travaram junto ao Instituto Goethe por representatividade indígena em um evento dedicado a cultura dos povos originários[162]. Emblemático é também o relato de Vandria Borari, tanto ao relatar as dificuldades e diferenças de tratamento ao se perceber dentro do circuito de residências artísticas na Europa, quanto na defesa que faz da contemporaneidade da sua produção. Não nos parece à toa que, visto em ordem cronológica, os últimos trabalhos analisados por esta pesquisa são de autoria indígena. De um lado, com as pressões exercidas pela crítica contemporânea [pelos estudos culturais, decoloniais, de raça, de gênero, e de sexualidade], as instituições se veem obrigadas a um movimento de abertura que, sem dúvida, em seu lado sombra guardam efeitos de cooptação. De outro, a luta mesma dos povos indígenas por direitos, reconhecimento, território, e autodeterminação, vai fazendo com que artistas indígenas conquistem espaços também no campo da arte.

Esse movimento parece sugerir um novo momento da produção artística na Amazônia, no qual os povos indígenas — e também caboclos e caboclas, pretos e pretas — participam diretamente do circuito da arte, rompendo a cadeia de mediação antes operada por uma elite intelectual

- - -

161 / SENA, 2023, p.46–58
162 / ver pg. 139

local [como diagnostica Sena e atesta Castro no caso do "caboclo"]. Não nos interessa acusar a produção artística do século XX de apropriação indevida, isso exigiria outra investigação, que fosse capaz de observar caso a caso, na profundidade de suas nuances, as origens e o comportamento ético de cada artista. Importa para essa pesquisa constatar o deslocamento das populações indígenas da condição de estoque referencial para o lugar de *sujeitos do discurso no campo da arte*, e pensar os efeitos desse deslocamento na produção contemporânea emergente na Amazônia. Sem dúvida, o acesso a estes espaços institucionais, outrora negado, por artistas como Denilson, Jaider, Vandria [e também Moara Tupinambá, Uyrá Sodoma, Gê Viana, dentre outros] também significa a documentação e reverberação de vozes oriundas de sujeitos pertencentes a grupos historicamente subalternizados. Quando nos perguntamos "como a produção artística tem documentando as dinâmicas territoriais na Amazônia", é interessante perceber que nos últimos anos grande parte desse gesto tem sido protagonizado por sujeitos que vem das linhas de frente dos confrontos coloniais em andamento.

O maior número de artistas indígenas inseridos no sistema de arte não é exclusividade de sujeitos oriundos de territórios amazônicos. Faz parte de um movimento maior, que abrange indígenas de todo o Brasil — bem como artistas afrodescendentes, e LGBTQIAPN+ — o qual Alessandra Paiva vai chamar de "virada decolonial" das artes:

> propomos um esforço para transpor alguns postulados do decolonialismo para o campo das artes, e proclamar a ideia de uma virada decolonial na arte brasileira, uma vez que tem sido detectáveis mudanças nas formas de operar de diversas instituições… o decolonial reforça a ideia de que as artes se situam no contexto da mudança social […] Nestes últimos anos, praticamente todas as instituições da área de artes visuais no Brasil realizaram mostras individuais, exposições coletivas, debates, entre outras ações, com o recorte decolonial. É o caso de: Instituto Itaú Cultural, SESC, SESI, MASP, Pinacoteca, Instituto Moreira Salles, Centro Cultural Banco do Brasil, Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul, etc. [PAIVA, 2022, p. 12]

Portanto, estamos diante de mudanças estruturais próprias da atualidade, que transbordam os limites geográficos abarcados sob o termo

Amazônia, bem como transcendem o campo da arte [uma vez que indígenas tem conseguido ocupar — não sem muita luta — espaços também em outras instituições]. Mas voltando às encruzilhadas de onde partimos, nos parece possível afirmar que quando sujeitos da identidade racial indígena começam a ser também sujeitos do discurso no campo da arte, quando vários indígenas começam a inscrever seus enunciados no conjunto das instituições artísticas, documentando por meio de suas obras as suas Amazônias, isso gera um movimento que configura uma diferença temporal em relação à produção artística que se processava na região no século XX. Se a presença de artistas indígenas oriundas da Amazônia não define uma característica específica da produção artística que emerge desse território-enclave em relação as demais regiões do país — uma vez que artistas indígenas de outras regiões também tem conseguido acessar posições no sistema de arte nacional[163] — sem dúvida demarca uma ruptura com a produção artística local anterior, para a qual as populações indígenas eram — muitas vezes — tomadas como parte de um estoque de referência, e apenas raramente logravam conquistar espaços de protagonismo discursivo.

- - -

DE VOLTA AO PONTO DE PARTIDA [+ NOTAS DE SAÍDA]

Como disse em páginas anteriores, as perguntas às quais essa pesquisa se propôs responder, foram tomadas como disparadores para um processo de investigação que buscava ampliar a discussão acerca dos entrelaçamentos entre as *dinâmicas territoriais em processo na Amazônia* [que agora podemos chamar de p*rocessos de desterritorialização baixo camadas de colonialidade*], *e a produção artística emergente na região, em circulação no mundo da arte contemporânea*. Já nas últimas linhas do primeiro capítulo, ao explicitar a metodologia de coleta e tratamento dos dados, me eximo de tecer ao final uma grande síntese explicativa sistêmica que ouse encerrar a questão. Ao contrário, assumo

- - -

163 / Daiara Tukano, Sallisa Rosa, Gustavo Caboco, Arissana Pataxó, Naine Terena, Miguela Moura, Glicéria Tupinambá... para ficar apenas em alguns nomes do campo das artes visuais..

apenas a tarefa de fornecer mais elementos para que se possa pensar esse campo complexo de interações. Após um trabalho de *escavação arquivística*, de *coleta e edição de oralidades*, o que este trabalho parece poder oferecer é um *panorama de obras que surgem desses imbricamentos poéticos-políticos que se processam no interior de uma experiência singular de lugar*. Construído esse panorama — que talvez possa ser melhor descrito como mosaico de fragmentos, colagem, ou mapa —, a pesquisa pôde revisitar essa produção, uma vez que agora se encontrava agrupada em uma superfície de convergência. Desse trânsito [que o leitor também pode fazer com liberdade, ao tomar o segundo capítulo de forma independente], surge menos uma resposta unificadora, e mais o reconhecimento de vetores que perpassam a criação dos artistas analisados. Portanto, às duas perguntas feitas no início desta pesquisa, acerca de "como as dinâmicas territoriais determinam modos de fazer propriamente amazônicos na arte? E como a produção artística tem documentado essas dinâmicas?", respondo modestamente, por meio da identificação de vetores comuns, os quais os artistas mobilizam no interior de suas produções, e pelos quais são igualmente mobilizados.

Parecem constituir linhas de força que atuam na prática artística, sempre quando esta se processa lá nas encruzilhadas amazônicas onde se cruzam arte-território: *os entrelaçamentos entre memória individual e coletiva* que acabam por vezes produzindo documentos históricos; *a natureza como sujeito*, exercendo agência no interior dos processos poéticos; *o giro do ícone ao índice*, que tem como consequência o abandono de táticas de identificação, que encontram nas culturas tradicionais e populares estoques de referências, em prol de deslocamentos materiais que indiciam processos de supressão da paisagem; *os exercícios de escuta do outro e os cuidados com a fala*; *as instâncias da arte como um abre caminhos*, ora para experiências restritas de território e paisagem, ora para a difusão de enunciados de sujeitos e contextos historicamente silenciados; toda uma práxis que faz uso, como intenção premeditada ou como consequência, do *sistema de arte para tornar visível o invisibilizado*; e a *emergência de sujeitos da identidade racial como sujeitos do discurso* na arte.

Certamente, nem toda a produção artística contemporânea na Amazônia emerge destas esquinas, mas seguramente, muitas outras obras poderiam se juntar ao recorte analisado, inclusive abrindo outras discussões, visibilizando outros vetores, outras inquietações e procedimentos compartilhados. Cabe citar os trabalhos de Luciana Magno [*Jurema, uma proposta de bandeira para o Brasil*], de Roberta Carvalho [*Symbioses*], o *Caá — Inventário Místico* [do Terreiro de Umbanda Casa de Mãe Herondina], o projeto *Suspended Spaces* [projeto coletivo que se debruça sobre Fordlândia], a produção contemporânea em cerâmica do Ateliê do Mangue [no município marajoara de Soure], toda a produção em performance da artista manauara Uyrá Sodoma, o *Coletivo Kuikuro* de audiovisual do Xingu, os trabalhos de direção de arte para fotografia de Labo Young, as colagens digitais de Moara Tupinambá, as fotomontagens de Gê Viana, a investigação fotográfica de uma Amazônia negra que Marcela Bonfim tem realizado desde Porto Velho, e ainda muitos outros que uma pesquisa ampliada, com mais tempo, recursos, e possibilidades de trânsito por outras Amazônias [para além da paraense], poderia sem dúvida descobrir. Trago essa lista para reforçar a potência, e a multiplicidade desse campo de investigação, que diante do avanço do antropoceno, com os olhos do mundo voltando-se para a Amazônia, e com os próprios governos de turno tendo que adaptar seus discursos em relação à defesa da floresta, tende a se ampliar ainda mais. Cabe, por fim, ressaltar a incompletude dessa investigação, permanecendo ainda, fora da coleta e da análise, todo um vasto campo de bens simbólicos [em circulação no mundo da arte]. Sua ampliação e aprofundamento são operações reservadas ao futuro, inclusive de outras pesquisas e pesquisadores, que podem porventura encontrar nesse texto um mapa com caminhos possíveis para seguir, ou negar. Consideramos que isto já configura uma relevante contribuição a pesquisa em arte na Amazônia.

[. . .]

Bibliografia

ARCHER, Michel. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARON, Dan. Alfabetização Cultural. A luta íntima por uma nova humanidade. São Paulo: Alfarrabio, 2004.

BARRUS, Edson. Rés-do-Chão Como Satélite. In: VASCONCELOS, Giseli, ROSAS, Ricardo [org.]. Coletânia net_cultura 1.0: digitofagia. Rio de Janeiro: Radical Livros, 2006

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: Concinnitas [Revista do Instituto de Artes da UERJ] v.2 n.8, 2005.

BELTING, Hans. O fim da história da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. Pós Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009

CANCLINI, Nestor G. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2013.

CASTRO, Celso [org.]. Evolucionismo Cultural. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

CASTRO, Edna. Dinâmica socioeconômica e desmatamento na Amazônia. In: Novos Cadernos NAEA, v. 8 n.2 p. 5-39, 2005.

CASTRO, F. F. de. Entre o Mito e a Fronteira. Estudo sobre a Figuração da Amazônia na Produção Artística Contemporânea de Belém. 1. ed. Belém: Lavor, 2012.

CASTRO, F. F. de. A identidade encenada: a produção artística de Belém como laboratório e teatro amazônico. In: Contemporânea Ed. 20 Vol. 10 n 8, 2012.

CAUQUEIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005

CECIM, Vicente Franz. O colonialismo na Amazônia. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985.

COSTA, G. Vieira. As contradições de historiografar a arte sob a condição da colonialidade. In: BRITO, R. [org.]. Hiperconectados: museus, estratégias e

conexões. Belém: PPGArtes / UFPA, 2019.

COSTA, G. Vieira. Fabricar a memória da violência: imagens do Massacre de Eldorado dos Carajás na arte contemporânea. In: Arteriais [Revista do PPGARTES-ICA-UFPA] n. 7, 2018.

DANTO, Arthur. A transfiguração do lugar-comum. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DONDI, Donis A. Sintaxe da Linguagem Visual. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUBOIS, Phillip. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus Editora, 2020.

FOUCAULT, Michel. A arqueologia do saber. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. Microfisica do Poder. São Paulo: Graal, 2004.

GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GÓMEZ, Pedro Pablo, MIGNOLO, Walter. Estéticas decoloniales [recurso electrónico]. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

GONDIM, Neide. A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GONZALEZ CASANOVA, Pablo. Colonialismo Interno: uma redefinição. Buenos Aires: CLACSO, 2007.

FALABELLA, Gustavo, THÜRLERP, Djalma. A cartografia como possibilidade de pesquisa em arte. In: Art Sensorium Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais. v.8 n.1, 2021

FERNANDES JR, Rubens. Processos de Criação na Fotografia apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006.

FERREIRA, Marieta. História, tempo presente e história oral. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta [coord.] Usos & abusos da história oral. 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p 314-332

FOSTER, Hall. O artista como Etnógrafo. In: O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. SãoPaulo: Cosac Naify, 2014.

HAESBAERT, Rogério, BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. In: Geographia [Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFF] v.4 n.7, 2002.

HALBWACHS, Maurice. A memória Coletiva. São Paulo: Edições Vértice,

1990.

LATOUR, Bruno. Jamais Fomos Modernos. São Paulo: Editora 34, 2009.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador-Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.

LEANDRO, Arthur. Identidade e diferença de quem pinta o corpo para a guerra ou para a festa: a trajetória do Grupo Urucum no período de 2001 a 2005. In: VASCONCELOS, Giseli [Org]. Dossiê por uma cartografia crítica da Amazônia: recorte/processo sobre arte, política, e tecnologias possíveis. Belém, 2012.

LOUREIRO, J. J. Paes. Cultura Amazônica: uma poética do imaginário. Belém: Cejup, 1995.

LOUREIRO, J. J. Paes. Por uma fala Amazônica sobre cultura. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985.

LOZANO, Jorge E. A. Prática e estilos da pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta [coord.] Usos & abusos da história oral. 8. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p 15-26.

LIMA, J.S.; FREIRE, L.M. Terras caídas e as implicações sociais ambientais na cidade de Óbidos/PA. In: XII SINAGEO, Crato-CE, 2018.

LUI, Gabriel, MOLINA, Silvia. Ocupação humana e transformação das paisagens na Amazônia brasileira. In: Amazônica - Revista de Antropologia da Universidade Federal do Pará. Belém: Universidade Federal do Pará, 2016.

KOPENAWA, Davi, ALBERT, Bruce. A queda do céu : Palavras de um xamã yanomami / Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MAGALHÃES, Marcus P. Amazônia Antropogênica. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldí, 2016.

MANESCHY, Orlando. Amazônia lugar da experiência. Belém: Ed. UFPA, 2013.

MANESCHY, Orlando [org.]. O fio da ameaça. Belém: Fundação Romulo Maiorana, 2010.

MANESCHY, Orlando [Curador], HERKENHOFF, Paulo [Consultor]. Amazônia, arte. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais / Projetos globais – colonialidade, saberes subalternos. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais vol.32 n.94, 2017.

MORAES, Antonio Carlos R. Geografia: pequena história crítica. São Paulo: Annablume, 2005

MOREIRA, Eidorfe. Ideias para uma concepção geográfica da vida. Belém: SEMEC, 2012.

OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1995.

OURIQUES, Evandro Vieira [coord.] As Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional. Belém: SEMEC/FUNARTE, 1985.

OVIEDO, Antonio, LIMA, William P., AUGUSTO, Cicero. O arco do desmatamento e suas flechas. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2019.

PAIVA, Alessandra Mello S. A "virada decolonial" na arte brasileira: at[e onde mudamos? In: VIS Revista do PPG Artes Visuais da Universidade de Brasília v.21 n.1. Brasília: UNB, 2022.

PAREYSON, Luigi. Estética: Teoria da Formatividade; Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petropolis, RJ: Vozes, 1993.

PEREIRA, Carlos Simões, ALMEIDA, Arthur da Costa. Das origens da Belém seiscentista e sua herança Tupinambá. In: Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento Ano 05, Ed. 10, Vol. 03, pp. 146-160, 2020.

PIERCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

PINHEIRO, Osmar. A visualidade Amazônica. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985

PINTO, Lúcio Flávio. Carajás: made by China. In: Amazônia Real. Artigo publicado em 26/05/2023. Acesso em 20/12/2023.

PINTO, Renan Freitas. A questão regional e a produção cultural. In: As Artes Visuais na Amazônia: Reflexões sobre uma Visualidade Regional. Belém: FUNARTE/SEMEC, 1985.

PISÓN, Eduardo. Significado cultural del paisaje. In: Les estètiques del paisatge, I Seminari Internacional sobre Paisatge. Barcelona, 2003.

PIZARRO, Ana. Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização. Tradução Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. In: Direitos Humanos? O que temos a ver com isso?" Comissão Regional de Direitos Humanos (Org.). Rio de

Janeiro: CRPRJ, 2007, p. 103-118.

SALLES, J. Moreira. Arrabalde: em busca da Amazônia. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. In: Revista Brasileira de Folclore. Rio de Janeiro, 1969.

SAMPAIO, Paula. O lago do esquecimento. Belém: 2013

SAMPAIO, Paula. Rotas amazônicas: um acervo de imagens-histórias. Belém: Luz, imagens e histórias, 2021.

SENA, José. Raça e Amazonidades: tramando memórias de futuro. In: Revista África e Africanidades, ano XVI – nº 46, 2023.

SORANZ, Gustavo. Do Pensamento social sobre a Amazônia. In: Somanlu, ano 10, n. 2, jul./dez. 2010.

WAGNER, Alfredo. A Dimensão Política dos conhecimentos tradicionais na Amazônia. In: Conflitos Ambientais no Brasil. Rio de Janeiro: 2004.

Metadados

Realização: Atelier Floresta, 2024

Organização/Montagem: Hugo do Nascimento
Revisão de Texto: Luan Sanches
Produção Gráfica: Samantha R. Monteiro

Artistas/Interlocutores: Dan Baron, Manuela Souza, Maria Raimunda Souza, Raimundo Gouveia, Aog Rocha, Edson Barrus, Armando Queiroz, Luah Sampaio, Giseli Vasconcelos, José Viana, Camila Fialho, Marcone Moreira, Denilson Baniwa, Vandria Borari, Francisco Vera Paz, Paula Sampaio, Jaider Esbell, Arthur Leandro, e Augostinho Josaphat

Instruções de [re]uso

/ A versão digital desse livro encontra-se disponível para livre acesso, download e compartilhamento, em *https://archive.org/details/@atelier_-_floresta*;
/ As cópias impressas deste livro serão distribuídas para bibliotecas públicas, comunitárias, e/ou espaços culturais independentes. Permanecendo a venda proíbida;
/ A íntegra das entrevistas realizadas por essa pesquisa - em arquivos brutos de áudio - encontra-se disponível, para efeito de consulta, em *https://www.4shared.com/s/fv9hpdHPfge*, permanecendo seu uso restrito, condicionado a autorização dos artistas entrevistados.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Nascimento, Hugo do
Arte-território na Amazônia do tempo presente / Hugo do Nascimento. -- 1. ed. -- Belém, PA : Atelier/Residencial Floresta, 2024.

Bibliografia
ISBN 978-65-996450-1-3

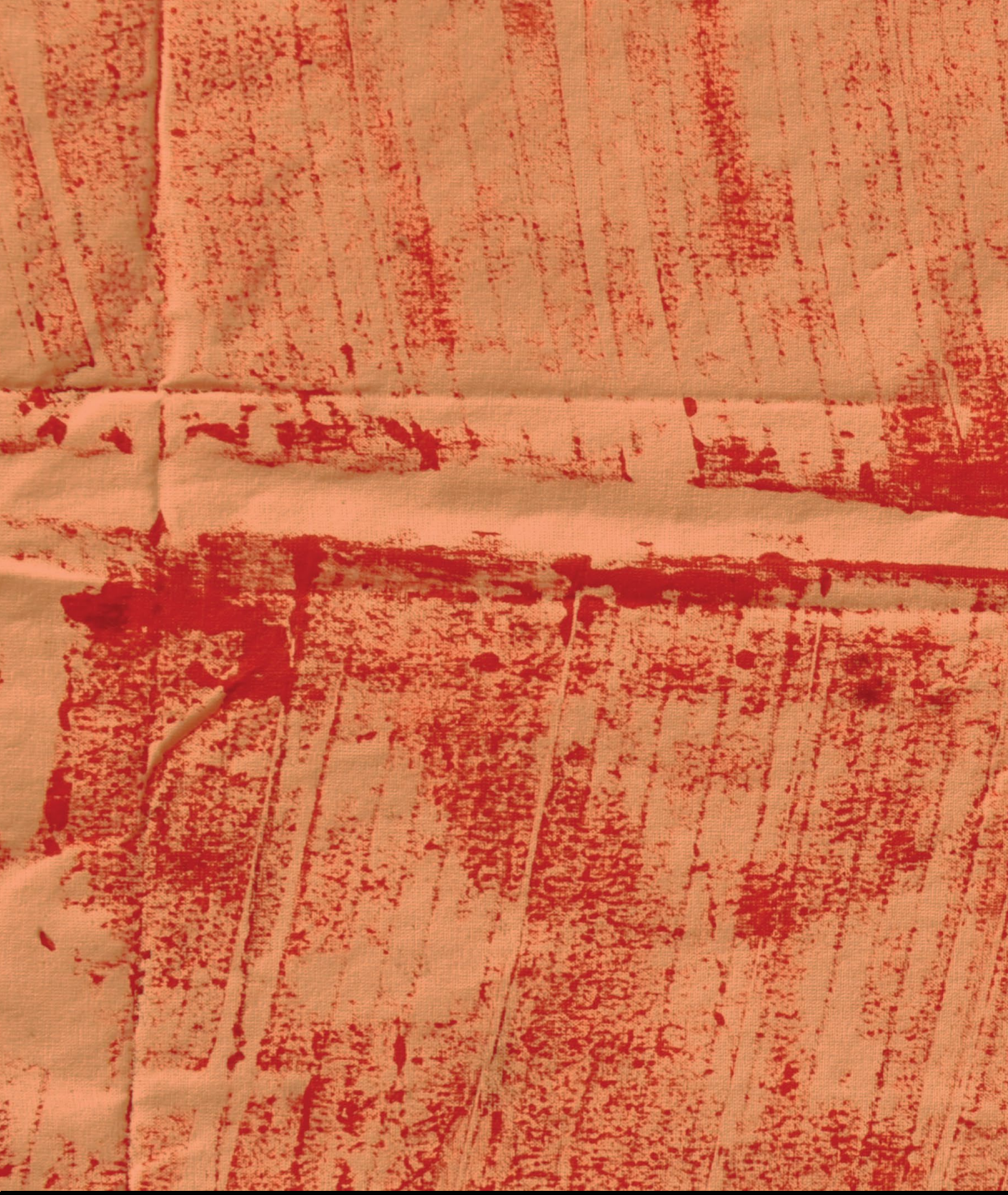
1. Amazônia 2. Artes 3. Crítica de arte I. Título.

24-231368 CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Aline Graziele Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129



SECRETARIA DE CULTURA
GOVERNO DO PARÁ
LEI PAULO GUSTAVO
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO